

UNIVERSIDADE DE LISBOA

FACULDADE DE LETRAS



À LUZ DA ESTRELA:

O Teatro da Natureza no Jardim da Estrela (1911)

Laurinda Maria Mengas Ferreira

MESTRADO EM ESTUDOS DE TEATRO

2013

UNIVERSIDADE DE LISBOA

FACULDADE DE LETRAS

ESTUDOS DE TEATRO



À LUZ DA ESTRELA:

O Teatro da Natureza no Jardim da Estrela (1911)

Laurinda Maria Mengas Ferreira

Dissertação orientada pela Professora Doutora Maria Helena
Serôdio e pela Professora Doutora Anabela Mendes e
apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa
para a obtenção do grau de Mestre em Estudos de Teatro

2013

Resumo

Esta investigação tem por objecto o Teatro da Natureza, companhia portuguesa de teatro que realizou espectáculos no Jardim da Estrela, em Lisboa, no Verão de 1911. Pretendi inicialmente compreender e analisar as razões para o surgimento de um movimento de teatro ao ar livre, que alastrou a toda a Europa e Estados Unidos, no final do século XIX e primeiras décadas do século XX. Analisando os principais focos difusores, as principais motivações e formas de expressão de cada um deles, tentei compreender como esta vaga artística chegou a Portugal, como nasceu a companhia Teatro da Natureza, quem impulsionou e concretizou o projecto e como este foi recebido pelo público, utilizando como fontes o olhar da imprensa e o testemunho de participantes do projecto.

Palavras-chave: Movimento teatro ao ar livre; Teatro cívico; Teatro da Natureza; Jardim da Estrela; Teatro na 1ª. República.

Abstract

This work focuses mainly on the Teatro da Natureza, a Portuguese theatre company that put up some shows at the Jardim da Estrela, in Lisbon, in the summer of 1911. It further intends to understand and analyze the reasons for the emergence of a movement of outdoor theatre, which spread throughout Europe and the United States by the end of the 19th century and beginning of the 20th. By analyzing the main focus, as well as the chief motivations and forms of expression of each of those projects, it intends to understand how that creative wave reached Portugal, how the company Teatro da Natureza was formed, who drove forward and materialized the project and how it was received by the audience, using as main sources the news published in the press and the declarations by the main participants of the project.

Keywords: Outdoor theatre movement; Social Theatre; Teatro da Natureza; Jardim da Estrela; Theatre in the First Portuguese Republic.

Agradecimentos

As primeiras palavras de agradecimento vão para as minhas queridas orientadoras Professora Doutora Maria Helena Serôdio e Professora Doutora Anabela Mendes, pelo apoio, incentivo, compreensão e disponibilidade com que me acompanharam em todos os momentos da elaboração desta dissertação.

Em segundo lugar, à minha querida amiga Maria Amélia Pinto pela sua amizade e presença constante em todos os momentos da minha vida, que em muito contribuíram para o êxito do meu tardio percurso académico.

Quero também expressar a minha gratidão à GDA – Direitos dos artistas, pelas bolsas concedidas, e aos meus professores da Licenciatura em Estudos Artísticos e Mestrado em Estudos de Teatro por tudo o que ensinaram, ampliando-me as capacidades que me permitiram a descoberta de novos mundos, antes desconhecidos.

Não posso esquecer uma palavra de gratidão aos meus amigos Nicole Kotter, Ana Salvador, Jorge Falé, Teresa André e Maria da Luz Almeida pelo seu apoio e incentivo; à Fernanda Bastos, da Biblioteca do Teatro Nacional D. Maria II, à Sofia Patrão e à Guida Bruno Pereira Monteiro, da Biblioteca do Museu Nacional do Teatro, e à Paula Costa, da Biblioteca do Centro de Estudos Sociais da Universidade de Lisboa, pela disponibilização solícita de materiais para esta investigação; à doutora Helena Krug e Amélia Fidalgo, pela sua imensa generosidade e solidariedade.

Expresso ainda o meu reconhecimento a todos os que de alguma forma contribuíram para que esta dissertação fosse possível.

A todos os que amam o teatro
e acreditam na sua capacidade de transformação do mundo.

INDÍCE GERAL

INTRODUÇÃO	7
1. MOVIMENTO DO TEATRO AO AR LIVRE.....	8
1.1. Origens prováveis.....	11
1.2 Inspiração, intervenientes e objectivos	16
1.3 Algumas facetas do fenómeno	22
2. TEATRO DA NATUREZA NO JARDIM DA ESTRELA	46
2.1 Panorama do teatro no primeiro ano da República	48
2.2 Fontes de inspiração e objectivos.....	54
2.3 Os intervenientes.....	67
2. 4 Os espectáculos.....	74
3. CONCLUSÃO	84
FONTES CONSULTADAS	87
Bibliografia	87
Artigos de Periódicos	90
Sitiografia	94
Carteleiras de jornais	96
Vídeo	96
Arquivos consultados.....	96
Índice remissivo	97
APÊNDICES	97
Apêndice 1	102
Apêndice 2	111
Apêndice 3	112
Apêndice 4	113
Apêndice 5	114
ANEXOS.....	116
Anexo 1	117
Anexo 2	118
Anexo 3	119
Anexo 4	120

ÍNDICE DE IMAGENS

1 <i>The Oberammergau Passion Play</i> – séc. XIX - Gravura H. Harral – <i>The Graphic</i> de 1870.	14
2 - <i>The Oberammergau Passion Play</i> – 2000.	14
3 - Théâtre du peuple - Bussang (1895).	21
4 - Théâtre du Peuple - Bussang (2010).	21
5 - Ao lado, Teatro Romano de Orange, França 1918.	30
6 - Em baixo, estudo do arquitecto Richard Silvester para a sua reconstrução.	30
7 - Corte da plateia, com a orquestra completamente escondida pelo fosso, do Bayreuth Festspielhaus (Teatro Wagner), em Bayreuth, Alemanha.	30
8 - À esquerda, um canto do Arena Goldoni Theatre, em Florença, visto do palco.	32
9 - À direita, Hearst Greek Theatre da Universidade da Califórnia, em Berkeley.	32
10 - Harz Mountain Theatre de Thale, na Alemanha.	33
11 - Open-air Theatre de Hertenstein – Lucerne, na Suíça.	33
12 - The Pageant Theatre of Peterborough, em New Hampshire.	34
13 - The Bohemian Grove Play Theatre, na Califórnia. (imagem de Gabriel Moulin).	34
15 - Treillage-work Theatre Mannheim, na Alemanha.	35
16 - Imagem do estudo realizado por Franck Loyd Wright para a Hollyhock House em Los Angeles, nos Estados Unidos.	36
17 - Estreia de <i>Sémiramis</i> , <i>tragédia de Péladan em 23-07-1905</i> -Théâtre Antique de la Nature -Champigny sur Marne.	38
19 - Planta do Arena Goldoni Theatre, (1818) em Florença, o único teatro romano no género que englobava espaços para estúdios, workshops e oficinas, uma mais-valia para grupos de teatro experimental.	43
20 - Um canto do Arena Goldoni Theatre (Imagem de Gordon Craig).	43
21 - Estudo de <i>Macbeth</i> , um dos muitos que idealizou e nunca foi construído.	44
22 - Estudo de Gordon Craig para Hamlet, em 1907.	44
23 - Augusto de Pina.	67
24 - Alexandre de Azevedo.	67
25 - Adelina Abranches.	67
26 - Coelho de Carvalho.	67
27 - Bárbara Wolckart.	73
28 - Luz Veloso.	73
29 - Aura Abranches.	73
30 - Alfredo Ruas.	73
31 - Teodoro Santos.	73
32 - Lopo Pimentel.	73
33 - Pinto Costa.	73
34 - Rafael Marques.	73
35 - Thomaz Vieira.	73
36 - Manuel Pina.	73
37 - Eduardo Brazão.	74
38 - Augusto Rosa.	74
39 - A plateia do Teatro da Natureza no Jardim da Estrela (1911).	75
40 - Esboço de Augusto de Pina do cenário do espectáculo <i>Orestes</i>	77

Au secours!

Théâtre, viens à mon secours !

Je dors. Eveille-moi

Je suis perdu dans le noir, guide moi, au moins vers une bougie

Je suis paresseuse, fais-moi honte

Je suis fatigué, lève-moi

Je suis indifférent, frappe-moi

Je reste indifférente, casse-moi la figure

J'ai peur, encourage-moi

Je suis ignorante, éduque-moi

Je suis monstrueuse, humanise-moi

Je suis prétentieux, fais-moi mourir de rire

Je suis cynique, démonte-moi

Je suis bête, transforme-moi

Je suis méchante, punis-moi

Je suis dominant et cruel, combats-moi

Je suis pédante, moque-toi de moi

Je suis vulgaire, élève-moi

Je suis muette, dénoue-moi

Je ne rêve plus, traite-moi de lâche ou d'imbécile

J'ai oublié, lance sur moi la Mémoire

Je me sens vieille et rassie, fais bondir l'Enfance

Je suis lourd, donne-moi la Musique

Je suis triste, va chercher la Joie

Je suis sourde, en tempête fais hurler la Douleur

Je suis agité, fais monter la Sagesse

Je suis faible, allume l'Amitié

Je suis aveugle, convoque toutes les Lumières

Je suis soumise à la Laideur, fais entrer la Beauté conquérante

J'ai été recruté par la Haine, fais donner toutes les forces de l'Amour

Ariane Mnouchkine – Mensagem do Dia Mundial do Teatro (2005)

http://www.world-theatre-day.org/picts/WTMnouchkine_2005_fr.pdf

INTRODUÇÃO

Em 2012 tive conhecimento da existência de uma companhia de teatro com o estranho nome de Teatro da Natureza, através da leitura de um artigo de cerca de três páginas das *Memórias de Adelina Abranches*. O entusiasmo com que esta actriz falava da experiência levou-me a querer saber mais sobre a companhia que fizera espectáculos no Jardim da Estrela no Verão de 1911.

Como surge a companhia Teatro da Natureza? Quais os objectivos dos promotores deste tipo de teatro? Qual o trabalho realizado? Estas foram as perguntas para as quais tentei encontrar resposta na minha pesquisa por periódicos portugueses desse ano, investigando depois cada um dos participantes em particular, para compreender como se relacionavam e o percurso anterior que os levou a encarar o desafio que uma companhia que se propunha montar em Portugal espectáculos ao ar livre num jardim representava.

Para ir mais fundo, investiguei outra companhia de que Adelina Abranches também falava com apreço, o Teatro Livre, e compreendi que poderiam estar ligados pela inovação que representavam no panorama teatral português. As relações existiam efectivamente e a pesquisa realizada no Espólio de Pinto Quartin comprovou a ligação de elementos participantes dos dois grupos.

Mas tinha de ir mais longe. Se a ideia vinha de fora, era fora de Portugal que iria encontrar a origem de algo que os responsáveis do Teatro da Natureza tentaram trazer para Portugal e que Adelina Abranches apenas informava vir de França e do trabalho recente da Comédie Française. Empreendi então uma espécie de viagem partindo de um artigo de Percival Pollard, no *New York Times*,¹ que apontava a *Oberammergau Passion Play*, de Oberammergau, na Alemanha, como génese daquilo a que chamava Movimento do Teatro ao Ar Livre.

Revistas especializadas como a *Drama Magazine* (Chicago), ou a *Revue d'Art Dramatique* (Paris), por exemplo, fizeram-me compreender que o movimento teve início nas últimas décadas do século XIX e primeiras do século XX, estendendo-se a toda a Europa e Estados Unidos e que cada faceta do fenómeno adquiria aspectos diferenciados, mas coincidentes na vontade de renovar o teatro que se encontrava degradado, ao apresentar uma visão do mundo que não espelhava o povo, classe que, com a democratização social em curso, era necessário levar em conta como público de teatro, quer a nível das realidades espelhadas em cena, quer na forma de as apresentar a um público novo e com necessidades diversificadas.

Os especialistas tentaram encontrar essas formas e conteúdos e muitos viraram-se para o passado, para os períodos gloriosos do Teatro Grego Antigo, dos Mistérios Medievais, ou do Teatro

¹ Percival Pollard, «Vogue of the open-air theatre in Germany», New York: *New York Times*, 8 de Agosto de 1909.

Isabelino, por exemplo, procurando recuperar a qualidade e popularidade que a arte dramática possuiu em tempos em que o teatro era festa, acontecimento popular, e – característica comum a todos eles – eram espectáculos representados ao ar livre.

A partir daí, encontrei experiências em vários países, umas mais inovadoras do que outras, acabando com uma série de retalhos, a que precisei dar forma, embora tenha compreendido que alguns estavam desligados sequencialmente, ou se opunham em termos de estética e ideais motivadores. Ideais que se voltaram, quer para modelos estéticos inovadores, quer para a utilização do teatro como ferramenta formadora de um Homem novo, capaz de contribuir para a construção de uma sociedade socialmente mais equilibrada.

Se, na Europa, o fenómeno do teatro ao ar livre parece ter abrandado com a Primeira Grande Guerra, nos Estados Unidos a paz permitiu a sua expansão e a proliferação de formas de expressão, de organização e associação, que usavam a arte dramática como cimento aglutinador.

E Portugal? O que se passou depois desta primeira experiência? Que continuidade, ou repercussões teve o trabalho da companhia Teatro da Natureza? Embora apenas tenha encontrado como consequência concreta a experiência brasileira de teatro da natureza, que Alexandre de Azevedo (1873-1954) – um dos responsáveis do projecto português – levou para o Brasil, a marca mais palpável ficou nos testemunhos de alguns actores que experimentaram novas formas de fazer arte dramática e novos textos, mas, sobretudo, tendo em vista a magia do teatro presente em cada espaço cénico em que se representa com verdadeiro prazer. O prazer do novo, do belo, o prazer que passa dos actores aos espectadores, mesmo que não estejam receptivos ao espectáculo que lhes é apresentado. Um prazer que fez eco em mim e me fez ter vontade de iniciar esta investigação.

1. MOVIMENTO DO TEATRO AO AR LIVRE

Quando nos debruçamos sobre o passado para o interrogar fazemos escolhas com base nos fragmentos de memória que ele nos legou. Seleccionamos, alicerçados nas escolhas dos autores que encontrámos – ou nos foram aconselhados –, movidos pela nossa visão do mundo e pelos objectivos que pretendemos atingir através do nosso estudo. O acaso, ou circunstâncias da pesquisa determinam fortemente essas escolhas, visto que o que fica de fora poderia ser tão ou mais importante do que aquilo que vai servir de estrutura à nossa visão desse passado.

Uma obra de ficção, para além de um esqueleto inicial, resultante de uma ou várias ideias germinadas e maturadas, contém muito do inconsciente do escritor e do ambiente que o envolveu. A peça *A gaivota*, de Anton Tchekhov (1860-1904), escrita em 1895 e reescrita em 1896, que se inicia com uma representação num espaço ao ar livre, numa propriedade privada, poderá ajudar a desvendar o mistério das múltiplas razões e circunstâncias que têm inspirado os criadores

dramáticos a arrancar o teatro das suas paredes de ingresso restrito, para o ar livre e para o espaço público e/ou para o seio da natureza, onde o acesso poderia ser muito mais democrático.

Partirei do início do seu primeiro acto, tentando absorver a mensagem das preocupações de Tchekhov sobre o teatro seu contemporâneo, transmitidas paralelamente ao enredo da sua comédia, quase sempre representada com um tom algo trágico, devido à ausência de perspectivas das personagens, aprisionadas nos enfadonhos enredos das suas próprias vidas, de amores e sonhos desencontrados.

A didascália inicial d' *A gaivota* estabelece o cenário do primeiro acto:

Uma parte da propriedade Sorine. A larga álea, que se estende dos espectadores até às profundezas do parque para as bandas do lago, está obstruída por um palco provisório, montado à pressa para um espectáculo de amadores. À direita e à esquerda, arbustos. Algumas cadeiras, uma mesinha.

O sol pôs-se. No palco, atrás do pano caído, ouve-se tosse, marteladas: são os operários Jacob e outros.²

Eis a descrição do cenário de um espaço ao ar livre, com um palco improvisado, que foi concebido por Anton Tchekhov para a sua peça *A gaivota*. É este o tipo de espaço teatral que pretendo interrogar, por vir ao encontro do assunto desta dissertação. Também o facto de a peça ter sido escrita um pouco antes do início do século XX a torna particularmente interessante, indiciando que os eventos de espectáculos dramáticos ao ar livre – que proliferarão nas primeiras décadas desse novo século – eram já, nesta altura, uma hipótese em germinação na mente dos criadores.

A peça inicia-se com o questionamento de Medvedenko a Macha, acerca do luto de que esta se cobre permanentemente. Macha responde-lhe que está de luto pela sua vida, que é infeliz. O conformista Medvedenko acusa-a de ter tudo o que precisa para viver, ter todas as razões para ser feliz. É esta insatisfação que liga Macha a Treplev, o jovem aspirante a dramaturgo. A mesma insatisfação e inconformismo que fará Treplev questionar as formas teatrais vigentes e proclamar veementemente a necessidade de «novas formas»,³ pois considera que «o teatro contemporâneo não passa de rotina e preconceito».⁴ A sua escolha de um cenário ao ar livre – a que chamarei desde já Teatro da Natureza, com base nas classificações encontradas por Sheldon Cheney (1886-1980), que mais tarde apresentarei, é muito claramente contra os espaços fechados dos teatros tradicionais. Treplev descreve o seu teatro ideal: «Eis um teatro. O pano, os bastidores. Nenhum cenário. A vista dá directamente para o lago e para o horizonte. Vamos subir o pano às oito e meia em ponto, à hora a que a lua nascer»⁵, revelando nesta curta fala algumas das características que

² As citações da peça *A gaivota*, de Tchekhov, são retiradas da edição de 2002 da Companhia de Teatro de Braga, com tradução de Regina Guimarães.

³ Anton Tchekhov. *A gaivota*. Tradução de Regina Guimarães. Braga: companhia de Teatro de Braga, 2002, p. 15.

⁴ *Idem, ibidem*.

⁵ *Idem, ibidem*, p. 14.

assumirá o Movimento do Teatro ao Ar Livre. Mas Treplev (e, por trás dele, Tchekhov?) vai mais longe, levantando o véu sobre as razões que levam à necessidade do seu (re)surgimento, exprimindo a sua revolta, não apenas contra o espaço físico asfixiante, mas também contra a asfixia intelectual que o teatro contemporâneo lhe provoca:

TREPLEV – [...] Quando o pano sobe e entre três paredes, numa sala crepuscular, esses apóstolos da arte sagrada nos mostram como as pessoas comem, bebem, amam, caminham, vestem o fatinho; quando pela vulgaridade das imagens e das frases eles tentam pregar uma moral, uma moralzinha de trazer por casa; quando me servem mil variações da mesma coisa, da mesma coisa, da mesma coisa – fujo, fujo espavorido como Maupassant perante a vulgaridade da Torre Eiffel que lhe atrofiava os miolos.⁶

E o seu desespero é evidente quando afirma que, ou se encontram «novas formas», ou mais vale não existir teatro.⁷

Poderia tentar analisar a maior ou menor identificação de Tchekhov – que tenta inovar a escrita dramática depois de ser já um contista consagrado – com Treplev, o jovem escritor insatisfeito e incompreendido, ou com Trigorine, um pouco conformista e acomodado na superfície das coisas, mas poeta consagrado e bem aceite socialmente pelo êxito do seu trabalho intelectual. Não será esse o caminho que vou seguir por considerar mais importantes as inquietações e forças opostas que ressaltam do texto, revelando as preocupações dos criadores do final do século XIX, e a necessidade premente de renovação de um teatro que consideravam decadente, por transmitir ideais burgueses ultrapassados – que se repetiam indefinidamente – fabricando, pela persistência, uma visão do mundo construída por uma minoria detentora de riqueza, ou de poder, mas em nada espelhando as realidades das grandes massas populares, que não tinham capacidade de custear a entrada numa sala de espectáculos tradicional, nas produções em que o objectivo primordial era o lucro.

Sabemos que Tchekhov defendia um realismo que Treplev nega e/ou ultrapassa ao apresentar aos seus convidados um espectáculo em que o Simbolismo está latente e a ligação à natureza viva é uma prioridade, espelhando uma preocupação que se foi desenvolvendo desde o final do séc. XVIII e ao longo de todo o século XIX. Podemos apontar como uma das principais influências desse modo de pensar a natureza, bem como a vida do homem e da arte, a teoria de Jean-Jacques Rousseau (1712–1778) relativamente à formação moral e intelectual dos homens, em *Emílio, ou da educação* (1762), e que encontramos também na fascinante ligação à natureza que Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) transmite aos seus leitores no romance *Os Sofrimentos do*

⁶ *Idem, ibidem*, p. 15.

⁷ *Idem, ibidem*.

Jovem Werther(1774) e, em geral, o *ethos* do Romantismo que dominou o pensamento e a arte das primeiras décadas do séc. XIX por toda a Europa.

O texto de «teatro dentro do teatro» que Nina declama – vestida de branco – apenas enquadrada pela paisagem de uma natureza em final de dia, e a fala de Treplev proclamando que «A vida deve ser representada não como é mas como a vemos em sonhos»⁸, remetem para uma estética simbolista e, portanto, para a valorização do sonho, da individualidade e de um certo sentido místico na relação com a natureza, contrariando a tendência naturalista que, para lá de procurar retratar a realidade de forma verista, tinha uma perspectiva mais claramente política e social da criação artística.

Treplev recusa os «velhos» formatos do teatro do seu tempo – o autor-vedeta, a actriz-diva, a sala pomposa –, mas, como outros criadores, não tem a certeza de como deveria ser o «novo teatro» ou as «novas formas». Os caminhos dos jovens criadores são, de resto, como em todos os períodos históricos, marcados por alguma incerteza, mesmo quando assumem a arrogância de quererem mudar a arte e o mundo, reivindicando as suas certezas como dogmas... A ideia geral, porém, neste fim do século seria a vontade de aproveitar as capacidades físicas e intelectuais inatas do Homem, bem como os hábitos e tradições como matéria-prima de uma tão ansiada renovação. E essa renovação visava a democratização do teatro, procurando uma arte que a todos dissesse respeito e os ajudasse a ser mais exigentes. E, em muitos casos, o espaço ao ar livre foi o meio utilizado para produzir um teatro que se pretendia para todos e que por todos pudesse ser usufruído.

1.1. Origens prováveis

O artigo de Percival Pollard (1869-1911), «Vogue of the open-air theatre in Germany»,⁹ publicado no *The New York Times* de 8 de Agosto de 1909, foi o meu ponto de partida para esta investigação sobre o Movimento do Teatro ao Ar Livre que se expandiu por toda a Europa e Estados Unidos durante as primeiras décadas do século XX. O subtítulo, que o periódico ostenta, revela-nos que, com inspiração na Oberammergau *Passion Play*, era possível encontrar na Alemanha, no Verão daquele ano, pelo menos três espectáculos teatrais ao ar livre que tinham tido êxito junto do público.

Percival Pollard, crítico literário e romancista, de ascendência europeia, mas a viver nos Estados Unidos desde os dezasseis anos, publicará no ano da sua morte (1911) «Art and the open-air theatre». Trata-se de um artigo incluído no seu livro *Vagabond Journeys – The Human Comedy at Home and Abroad* em que o conteúdo da notícia do *New York Times* será aprofundado e terá,

⁸ *Idem, Ibidem*, p. 20.

⁹ Percival Pollard, «Art and the open-air theatre», in *Vagabond Journeys – The Human Comedy at Home and Abroad*. New York: The Neale Publishing Company, 1911, (pp. 83-100).

claramente, um cariz informativo, tendo como destinatários electivos os que planeavam visitar a Europa, na tradição de «Le grand Tour», viagem iniciática das elites europeias¹⁰ para formação em contacto directo com a cultura dos diferentes países europeus. Assim sendo, o artigo do *New York Times* não é de um especialista de arte dramática, mas de um amante das artes e da cultura europeia.

O artigo inicia-se com uma declaração irónica sobre a falta de ar puro que permanentemente presidia à apresentação pública das artes, mas a sua crítica visava sobretudo a arte dramática, o teatro ao ar livre, questão que lhe despertava um enorme interesse e entusiasmo. Atribuía o articulista o início deste movimento artístico à Alemanha, nomeadamente a Oberammergau e a outros lugares pouco conhecidos nas montanhas da Baviera na Boémia e no Tirol,¹¹ onde a tradição mantivera intacto o espírito genuíno das representações populares religiosas mais regularmente desde o século XVI.

Em Oberammergau, *The Oberammergau Passion Play* (a dramatização do Mistério da Paixão) é representada desde 1634, ano em que os seus habitantes se juntaram para recriar os últimos passos da vida de Jesus, em agradecimento por terem sido poupados à devastadora peste bubónica. *Oberammergau et ses Jeux de la Passion* (1910) de Hermine Demier, revela-nos a sua origem, apontando para os dramas religiosos, representados principalmente por clérigos e monges, ou sob a sua direcção, em várias regiões da Alemanha – sobretudo no sul da Alemanha, na Baviera e no Tirol, durante os séculos XIII e XIV.¹²

Cesare Molinari, na sua *História do Teatro*,¹³ justifica o surgimento do drama litúrgico como uma tentativa de «domesticar» o povo, utilizando o teatro com objectivos moralizadores, afirmando que «a igreja contrapunha o espectáculo mundano ao espectáculo espiritual e purificador do rito»¹⁴ católico. É interessante relacionar a sua leitura de que no drama litúrgico não havia espectadores, mas apenas participantes num mesmo rito que a todos envolve. É esta mesma comunhão que parece permanecer até hoje nas representações da *Oberammergau Passion Play*, uma vez que o espírito comunitário, tradição e vontade das populações o mantiveram vivo até ao presente. O mesmo sucede em muitas das povoações em que o teatro religioso se transforma em festividade, depois de se ter desligado da igreja, apropriando-se da mensagem e actualizando-lhe a forma, embora mantendo as fábulas que o veiculavam. Foi assim em quase toda a Europa – e Portugal não é excepção – pois o mesmo espírito de comunhão e preservação de tradições populares está presente

¹⁰ Olivier Siroste . *La vie au grand air*. Paris: Presses Universitaires de Nancy, 2009, p. 13.

¹¹ Percival Pollard. «Art and the open-air theatre», in *Vagabond Journeys – The Human Comedy at Home and Abroad*. New York: The Neale Publishing Company, 1911, p. 83.

¹² Hermine Demier (née D'Hillern). *Oberammergau et ses jeux de la Passion*. Tradução livre de L'Abbé Bouvier. Munique: Cari Schnell editor. 1910, p. 17.

¹³ Cesare Molinari. *História do teatro*. Lisboa: Edições 70, 2010.

¹⁴ *Idem, ibidem*, p. 88.

em alguns espectáculos de teatro popular, que desta forma sobreviveram ao passar dos séculos. É de espectáculos populares com um espírito comunitário semelhante que trata o artigo de Paulo Raposo, «*O Auto da Floripes: 'cultura popular', Etnógrafos, intelectuais e artistas*»,¹⁵ em que o autor analisa os vários casos de «manifestações que formam um agrupamento multiforme de coreografias dramatizadas de lutas entre mouros e cristãos, com a maior ou menor presença de texto»¹⁶ – de que o *Auto da Floripes* da vila das Neves (Viana do Castelo) será o mais antigo e mais conhecido – que se pensa terem tido origem como fonte remota o mesmo drama litúrgico¹⁷ e para as quais Teófilo Braga (1905) terá estabelecido influências da literatura e poesia europeias do ciclo Carolíngio e «filiação nas grandes tradições das *canções de gestas* (ou canções guerreiras)».¹⁸

Oberammergau tem características particulares que podem ajudar a compreender a difusão e êxito da representação dos Mistérios (peças sobre a Paixão de Cristo). Situada numa região montanhosa alemã dos Alpes, Ammergau era muito visitada por viajantes e peregrinos, que procuravam o ar puro das montanhas, e tinha na vizinhança importantes mosteiros, particularidades estas que podem ter ajudado à manutenção secular da tradição e ao seu desenvolvimento, levando a que *O Mistério da Paixão de Cristo de Oberammergau* tenha chegado ao século XXI como um dos grandes atractivos da região e um dos factores do seu desenvolvimento. No início do século XVII, os habitantes, poupados pela peste negra, fazem a promessa de representar regularmente *O Mistério da Paixão de Cristo* de dez em dez anos mas, em 1674, a questão das datas é simplificada e a representação passa a acontecer em todos os anos dez, ou seus múltiplos.

Mais tarde, esta ritualização artística sofrerá alterações de texto¹⁹ e é também transferida do espaço ao lado do cemitério de Oberammergau, para o local que agora ocupa, cortando a ligação espacial à igreja.²⁰ Também o espaço de representação e acolhimento dos espectadores vai sofrendo progressivas alterações, passando do original teatro totalmente ao ar livre ao actual teatro, agora com palco completamente descoberto e com a natureza como fundo, mas com uma protectora

¹⁵ Paulo Raposo. «Auto da Floripes: 'cultura popular', Etnógrafos, intelectuais e artistas». *Revista Etnográfica*, Vol. II (2), pp 189-219. Lisboa: CRIA - O Centro em Rede de Investigação em Antropologia. 1998. Consultado em 22-05-2013: http://ceas.iscte.pt/etnografica/docs/vol_02/N2/Vol_ii_N2_01pauloraposo.pdf

¹⁶ *Idem, ibidem*, p. 194.

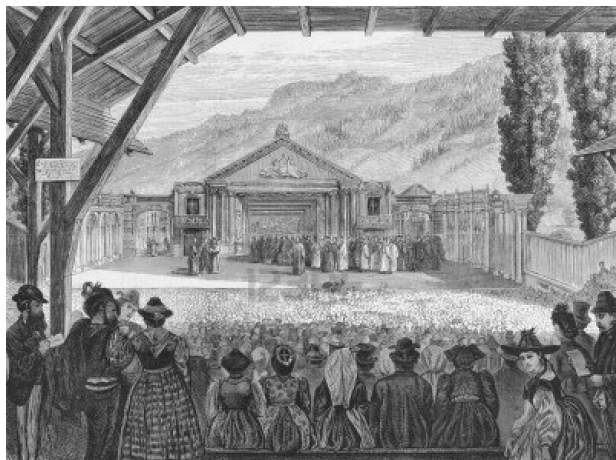
¹⁷ *Idem, ibidem*, p. 189, nota de rodapé 2.

¹⁸ *Idem, ibidem*.

¹⁹ O texto mais antigo que possuíam datava de 1662, o que diz bem da consciência da necessidade da sua preservação por parte de alguns estudiosos e da população que o manteve vivo. Em 1780 e 1801 sofre alterações de texto, sendo a última versão do monge Dr. Othmar Weis (1769-1843), que remove os elementos alegóricos, mitológicos e lendários, adaptando-o à teologia, ao estilo, linguagem e moral contemporâneos e é acompanhada pela música composta pelo professor Rochus Dedler (1779-1822). Hermine Demier (née D'Hillern). *Oberammergau et ses jeux de la Passion*. Tradução livre de L'Abbé Bouvier. Munique: Cari Schnell editor. 1910, p. 18.

²⁰ O espaço é aumentado em 1830, o que resultou num aumento progressivo do número de visitantes. Hermine Demier, no seu livro acima referido, (p. 21) frisa que, à data da publicação (1910), a *Passion Play* levava a Oberammergau cada vez mais público culto, de todas as nacionalidades, graças sobretudo à beleza do texto representado naquela altura.

cobertura da plateia capaz de acolher 4 000 espectadores sentados, que terão de encomendar o seu bilhete, então com um custo de dois Marcos, antes de se deslocarem a Oberammergau.²¹



1 *The Oberammergau Passion Play* – séc. XIX - Gravura
H. Harral – *The Graphic* de 1870.²²



2 - *The Oberammergau Passion Play* – 2000.²³

O espaço do cenário, construído nos moldes das «mansões» dos Mistérios do teatro medieval, sofreu também alterações, com mudanças dos espaços em que habitualmente decorriam alguns quadros, revelando grandes melhorias em termos de cenografia e equipamentos de apoio em bastidores, demonstrando uma exigência e investimento crescentes na qualidade. Em 1987, Christian Stückl, de 25 anos de idade, escultor de formação e autodidacta em questões teatrais, foi designado para director da Paixão de 1990, por deliberação do Conselho Municipal da cidade,²⁴ na sequência do seu trabalho no grupo de teatro que formou em Oberammergau, com o qual criou uma ligação mais permanente dos seus habitantes à arte dramática.

Todas as melhorias e um certo espírito mercantil actual à volta do evento podem transmitir a ideia de uma produção que se encaminha para objectivos de exploração e lucro, o que não corresponde obrigatoriamente à verdade, pois o espírito comunitário de preservação do património parece sobrepor-se aos benefícios financeiros que, certamente, não terão deixado de favorecer Oberammergau e os seus habitantes. Hermine Demier²⁵ era de opinião que os habitantes de Oberammergau não têm outro objectivo que não seja o de cumprir a promessa dos seus antepassados. Preparar e representar a *Oberammergau Passion Play* não era para eles um passatempo, mas um acto de cidadania, considerando ser uma honra fazer parte da equipa que

²¹ Jacob A. Shawan (1902) «Letter XII –Oberammergau» in *Recent glimpses in Europe* (pp. 155-168). Columbus, Ohio: Harriman, public. 1902, p. 160.

²² Disponível em 123 RTF: http://www.123rf.com/photo_8510787_19th-century-theatre-of-the-oberammergau-passion-play-on-engraving-from-the-1800s-published-by-the-g.html - Consultado em 03-08-2013.

²³ Disponível em «Oberammergau: Sightseeing, history, highlights» <http://www.german-way.com/germany-oberammergau.html>, consultado em 03-08-2013.

²⁴ Fonte: «50 directores do teatro de língua alemã – Christian Stückl». Goethe Institut. Consultado em: 10-04-2013. <http://www.goethe.de/kue/the/reg/reg/sz/stu/ptindex.htm>

²⁵ Hermine Demier (née D'Hillern) . *Oberammergau et ses jeux de la Passion*. Tradução livre de L'Abbé Bouvier. Munique: Cari Schnell editor. 1910 p. 35.

participa do espectáculo, dentro ou fora do palco. Para isso se preparam física e espiritualmente com uma enorme antecedência, ensaiando todos os pormenores, deixando crescer cabelos e barbas durante um ano,²⁶ fazendo uma escolha rigorosa dos elementos mais adequados às personagens, preparando – numa verdadeira iniciação – as quase quinhentas crianças que figuram na representação, desenhando e construindo elementos do cenário ou do guarda-roupa, por exemplo. Só assim é possível atingir o rigor e a perfeição na representação que, em alguns casos, alcança verdadeira excelência, segundo Jacob A. Shewan,²⁷ e que, iniciando-se às oito horas da manhã com o troar de um canhão, termina apenas às dezassete horas.

É da sua participação como espectador numa das representações da *Passion Play de Oberammergau* que nos fala Percival Pollard no seu artigo do *New York Times*. A descrição é apaixonada e nela tenta transmitir entusiasmo aos leitores que pretendam fazer viagens culturais pela Europa, exortando-os a que não percam a oportunidade de estar presentes na experiência única que considera ser o teatro ao ar livre.

Mas o *Mistério da Paixão de Cristo de Oberammergau* é apenas a face mais visível desta corrente do sobrevivente teatro popular, que se transforma em património cultural das povoações que o produzem. No seu artigo²⁸ Percival Pollard refere a apresentação de «peças campestres ou peças pastoris»,²⁹ ao longo do tempo, em vários distritos do Tirol, por populações que souberam manter viva a tradição destas representações até ao presente (1909). É daqui que o autor objectivamente deduz que este tipo de teatro poderia ter sido a inspiração natural da «moda do teatro ao ar livre».

O olhar especialista do norte-americano Sheldon Cheney – arquitecto, escritor, crítico de arte moderna e editor da revista *Theatre Arts Magazine*, entre 1916 e 1921 –, no seu artigo «Informal Drama and the Open-Air»,³⁰ considera que a necessidade do seu (re)surgimento (1919:99) se deveu à sensação de náusea e asfixia – por vezes sentida no final das épocas teatrais – que provocava um desejo irresistível de deitar abaixo as falsas paredes dos palcos teatrais e escapar para o ar puro e livre. E justifica a centelha que permitiu o aparecimento do movimento: «subitamente, talvez, vislumbramos a possibilidade de um novo teatro, de uma arte composta de acção, cor, figuras em movimento, poesia e céu límpido, despido de todas as artificialidades do faz-de-conta

²⁶ «*Passion Play 2010*» – consultado em 10-04-2013

<http://www.ammergau-alpen.de/oberammergau/Entdecken-Sie-Oberammergau/Passion/Passionsspiele-2010>.

²⁷ Jacob A. Shewan. «Letter XII –Oberammergau» in *Recent glimpses in Europe* Columbus. Ohio: Harriman, publi. 1902, (pp. 159-160).

²⁸ Percival Pollard. «Art and the open-air theatre», in *Vagabond Journeys – The human comedy at home and abroad*. New York: The Neale Publishing Company. 1911, p. 83.

²⁹ «peasant plays» no original.

³⁰ Sheldon Cheney «Informal Drama and the Open-Air». *Art & Life*, Vol. 11, No. 2 (Aug., 1919), (pp. 98-103). Consultado em 15-05-2012 <http://www.jstor.org/stable/20543053>.

enclausurado».³¹ Sheldon Cheney continua a defesa da sua tese do «apelo do teatro ao ar livre»³² com o surgimento na memória dos criadores do prazer da liberdade sentida em alguma representação vivenciada ao ar livre num jardim, em que imperava a simplicidade, ou com a memória mítica do Teatro Clássico e do que os espectadores gregos, romanos e outros terão sentido nos seus imensos anfiteatros ao ar livre. Para o autor, todas as experiências de teatro ao ar livre são muito mais marcantes que as representadas em espaços convencionais e deixam muito mais marcas indeléveis na memória, que as de espaços fechados. A combinação da beleza natural da paisagem, a representação, o prazer da caminhada até ao espaço teatral ao ar livre, geralmente acidentado, exigindo um maior empenho físico na «peregrinação», são apontados como factores que transformam a experiência em algo marcante, que permanece vivo em cada espectador, e aponta como exemplo a representação anual no inacessível Mountain Theatre,³³ que levava milhares de pessoas da região de San Francisco à montanha de Tamalpais, tradição que se mantém de 1903 até hoje³⁴ (2013). Mas fala também de um ingrediente especial que o teatro ao ar livre possui – e que diz não ser possível identificar – que está presente em todos os espaços de representação fora de portas, desde o mais solene ao mais improvisado, que não provém de nenhuma característica arquitectónica, ou cenográfica. «É uma frescura e uma libertação de todos os condicionalismos que caracterizam as representações em espaços convencionais. Vem, talvez, de uma sinceridade, de uma aproximação directa, da simplicidade da natureza face à complexidade habitual do Homem»,³⁵ que induz uma receptividade sem defesas por parte do espectador. Na Alemanha, como por toda a Europa e Estados Unidos, o teatro realiza este movimento para fora, para o espaço comum, que qualquer um – seja qual for a classe a que pertence – sente um pouco como seu, e torna mais vivo o sentimento de comunhão e pertença, de que o homem necessita para se reconhecer como indivíduo. A tendência para o inserir na paisagem exterior ao espaço organizado e agreste das cidades cria uma ligação que se estende da natureza ao teatro, em busca do Homem rendido à natureza e ao prazer sensorial que ela despoleta, condições que o teatro ao ar livre aproveita, numa tentativa da sua própria renovação e democratização.

1.2 Inspiração, intervenientes e objectivos

A insatisfação com o teatro que se produzia na transição do século XIX para o século XX é constatada mais no descontentamento dos produtores e críticos, que propriamente no dos públicos habituais das salas, satisfeitos, segundo a análise de Tânia Brandão, na sua introdução ao livro *O*

³¹ *Idem, ibidem* p. 99.

³² *Idem, ibidem*.

³³ *Idem ibidem* p. 101.

³⁴ Fonte: o site *Mountain Play*, consultado em 20-08-2013 <http://www.mountainplay.org/history.html>.

³⁵ Sheldon Cheney «Informal Drama and the Open-Air». *Art & Life*, Vol. 11, No. 2 (Aug., 1919), (pp. 98-103) p. 101. consultado em 15-05-2012: <http://www.jstor.org/stable/20543053>.

Teatro da Natureza de Marta Metzler,³⁶ com «um teatro fervilhante de opções, multifacetado e dotado de razoável plateia.» A especialista em História e Teoria Teatral acrescenta, ainda, que «o que estava em cena era algo que a sociedade da época gostava de ver».³⁷

Mas que sociedade é esta? E que público é este? Se tomarmos como modelo o caso português – que mais tarde analisarei – pela mudança permanente de reportórios e pela colocação em cena dos mesmos textos, às mesmas horas do dia, em salas diferentes, o que é observável pelas carteleiras dos jornais da época, poderemos dizer que a produção – visando o lucro, e sem quaisquer pretensões a ascender a um estatuto diferente, se exceptuarmos alguns fugazes eventos – envidava todos os esforços para colocar à disposição do público aquilo que este parecia preferir, ao revelar esse gosto afluindo a essas mesmas salas. Sendo várias as salas à disposição, e, por vezes, cada uma delas com público específico, as classes raramente se misturavam, uma vez que o preço diferenciado dos lugares levava os que menos tinham a ver o espectáculo em piores condições. Mas, ainda assim, como hoje acontece, ficavam de fora os que, desejando ir, não tinham o suficiente para custear um bilhete para o espectáculo mais acessível.

A. Biguet, em 1894, no seu artigo «Encore la crise théâtrale, publicado na *Revue d'Art Dramatique*,³⁸ faz um apanhado das razões pelas quais considera real a crise de espectadores que assola os teatros parisienses. O articulista aponta como principais responsáveis os directores dos teatros que aumentaram o preço dos ingressos e levam o público a procurar os «music-halls», onde uma entrada custa apenas trinta cêntimos; produzem espectáculos sem verdadeiras companhias, contratando apenas alguns actores de renome, que funcionam como chamariz, estando os restantes nos espectáculos apenas para «dar a deixa» aos protagonistas, em «peças feitas à medida para estrelas que não desejam, sequer, nebulosas à sua volta»³⁹ e de que o público rapidamente se cansa, depois de ter pago «nove francos» por duas horas de espectáculo, que, aliás, é sempre o mesmo, em cada nova montagem, transformada em novo fracasso, uma vez que os esquemas se repetem, cansando o público e afastando-o para espectáculos mais acessíveis, igualmente degradados. Os empresários culpam os críticos, «que têm as costas largas», mas, segundo A. Biguet, a verdadeira fonte de degradação e insucesso dos espectáculos, bem como da ausência do público nos teatros deve-se à ganância e falta de amor à verdadeira arte por parte dos empresários.

³⁶ Marta Metzler. *O Teatro da Natureza – História e Ideias*. S. Paulo: editora Perspectiva. 2006.

³⁷ *Idem, ibidem* introdução de Tânia Brandão, p. XVI.

³⁸ A. Biguet. «Encore la crise Théâtrale». Paris: *Revue d'Art Dramatique* – Tome XXXIX – Julho – Setembro, 1894, (pp. 199-202).

³⁹ *Idem, ibidem* p. 200.

Em Inglaterra o panorama também não é animador. No ano de 1898, a *Revue d'Art Dramatique* publicou o artigo «Courrier de Londres – Le publique»⁴⁰ do seu correspondente em Londres J. T. Grein (Jacob Thomas Grein (1862–1935) em que o crítico dramático e empresário, criador da primeira companhia de teatro independente em Londres,⁴¹ fez uma análise do panorama teatral e do público inglês - que classificou de «menino bem comportado»⁴² por ter uma educação artística muito elementar – encaixando-o em três categorias: o espectador crítico, representante da imprensa e frequentador de estreias, que «se ri da peça e dos actores em voz baixa», para exprimir depois em voz alta o que pensa - ou o que convém aos amigos empresários - e o «verdadeiro crítico», «cada vez mais raro»⁴³ amante do teatro, que apoia e incentiva os novos, graças aos quais Ibsen, por exemplo, teve a possibilidade de emergir; o «espectador indiferente», pertencente a todas as classes, que aprecia mais o que mais custa, rindo com comédias e chorando com os melodramas, sendo por isso o «maior responsável pelo atraso do teatro inglês», pela sua incapacidade de distinguir o bom do mau; e o «espectador digestivo», mais pernicioso que o indiferente, por conter em si todas as características – com boa posição social, educado, letrado e bem sucedido - que o deveriam fazer apoiar e investir na evolução do teatro e transformá-lo numa instituição «formadora e sagrada», mas que abusa da sua superioridade e desdenha de tudo o que vê, para se auto-valorizar. A todos eles o crítico aponta como responsáveis e apela aos seus pares da crítica que «tratem o teatro nacional com maior severidade, para criar um público menos fácil»⁴⁴ forçando, assim, os empresários a melhorar a qualidade dos espectáculos e a encontrar alternativas às más adaptações de peças estrangeiras.

Certamente que o público que frequentava os teatros era o que tinha meios financeiros e tempo disponível para o fazer. Também o tempo de lazer era apenas privilégio de alguns, até ao estabelecimento pelas Convenções de Washington e Genebra da jornada de oito horas de trabalho, depois de décadas de luta sindical, iniciadas com a industrialização e reforçadas com o aumento do desemprego no início do século XX, com a deslocação dos campos para as cidades de enormes massas de homens e mulheres que dependiam da maior ou menor necessidade de mão de obra das

⁴⁰ J. T. Grein, «Courrier de Londres – Le publique». Paris: *Revue d'Art Dramatique – Nouvelle série Tome IV – Mars – Septembre*, (pp. 303-307).

⁴¹ Seguindo os passos de Antoine e do seu Théâtre Libre, J. T. Grein, funda com G. C. Ashton Jonson a companhia Independent Theatre, em Londres, num pequeno teatro em Tottenham Court Road, em 1891, com *Ghosts* de Ibsen, como peça de estreia. A companhia que vivia das contribuições dos associados termina por falta de meios financeiros e reaparece com o nome de Stage Society, com novas regras financeiras que impediam produções que as quotizações não pudessem custear e com uma programação que incluía autores ingleses e estrangeiros como Hauptmann, Sudermann, Gogol, Gorki, Brieux, François de Curel, Ibsen, Björnson, Bernard Shaw, etc.. G. C. Ashton Jonson. «A London Théâtre Libre». Chicago: *The Drama – A Quarterly Review of Dramatic Literature* – Fevereiro de 1911, (pp. 123-130).

⁴² *Idem, Ibidem* p. 303.

⁴³ J. T. Grein (1898) «Courrier de Londres – Le publique». Paris: *Revue D'Art Dramatique – Nouvelle série Tome IV – Março – Setembro*, p. 304.

⁴⁴ *Idem, ibidem* p. 307.

indústrias. Todos os trabalhadores e desocupados, que passaram a ter tempo livre, se transformaram num problema social que urgia resolver.

O lazer converte-se numa oportunidade de lucro em muitos sectores – muito bem aproveitada pelo cinema norte-americano, por exemplo, que desenvolveu a sua indústria graças a bilhetes de entradas nas salas acessíveis a todos –, mas também de grandes mudanças sociais a todos os níveis. A possibilidade de aceder à educação tenderá a alargar-se às classes menos abastadas e os ideais democráticos levarão à organização de grupos de influência com ideais de igualdade de oportunidades e de acesso a uma vida digna para todos os cidadãos. Um indivíduo desocupado e com más condições de vida transforma-se num perigo social, pelo potencial aumento da violência mas também da degradação moral. Os movimentos cívicos e as associações de indivíduos, com objectivos comuns, são algumas das formas encontradas para obter resposta para as novas necessidades. Algumas delas irão integrar o teatro nas suas actividades para ocupação de tempos livres, mas também como veículo de transmissão de mensagens moralizadoras e formadoras e que fossem, simultaneamente, de recreação.

Em países com altas taxas de analfabetismo, o teatro é o veículo mais apropriado de passagem de informação. O cinema também o é,⁴⁵ mas o teatro permite uma interacção pessoal que afecta mais directamente os sentidos e as emoções, ocasionando uma maior racionalização do que se vê. A partilha do mesmo espaço físico com os actores, pode transformar a experiência numa interacção, num rito partilhado, exigindo do espectador respostas – quer emocionais, quer de raciocínio lógico – a julgamentos e reacções perante o que vivencia de forma distanciada, porque, simultaneamente, tem a percepção de que – no jogo em que é participante – não é a sua vida que está em jogo.

Criada que foi uma necessidade de ocupação de tempos livres, o teatro é chamado a colaborar. Há, da parte de alguns criadores, a noção de que o teatro não corresponde às novas necessidades, uma vez que as mensagens que veicula não correspondem aos anseios e realidades vividas pelo novo tipo de público, a quem nada dizem as intrigas e problemas da burguesia – que o teatro maioritariamente retratava – quando os seus problemas mais prementes muitas vezes se colocavam ao nível da sobrevivência, ou satisfação de necessidades básicas. Para além do descontentamento com a qualidade da maior parte das produções habituais, alguns dos criadores partem em busca de alternativas para a desejada renovação de um teatro que consideravam

⁴⁵ Quer na Rússia, pós-revolução de Outubro quer nos Estados Unidos, quer no Portugal de Salazar, o cinema foi utilizado como difusor de ideologia. Nas acções de propaganda para educação e doutrinação de massas, a Rússia fê-lo declaradamente, com comités em que os objectivos eram estabelecidos e a eficácia julgada, por vezes com consequências graves para artistas incumpridores. Nos Estados Unidos a ideologia foi difundida menos explicitamente em *westerns*, ou melodramas, por exemplo, mas com eficácia semelhante. Neste último caso, os filmes foram exportados para a Europa durante a II Guerra mundial – aproveitando a incapacidade de produção dos países em guerra – iniciando um processo de contaminação cultural que ainda hoje prevalece sobre a divulgação das culturas europeias.

moribundo e desinteressante para uma sociedade em mutação. Os caminhos são vários e múltiplas as vozes e formas de expressar essa necessidade do novo que lave o que está velho e já não serve, um teatro que idealizam como arte e para todos.

Charles Mazouer, historiador de teatro, na sua comunicação «Le regain du genre des mystères dans la première moitié du XX^e siècle»,⁴⁶ declara existir, no início do século XX, uma forte tendência por parte dos criadores teatrais europeus para um retorno à Idade Média e, nomeadamente, ao teatro religioso e aos Mistérios. O primeiro exemplo que dá é o do texto de Edmond Harancourt *La Passion*, representado no Teatro Châtelet, em 1893, mas a lista de espectáculos realizados é enorme, revelando a tendência para espectáculos destinados a grandes massas – em teatros fechados ou ao ar livre – com pendor edificante, indo ao encontro da necessidade antes enunciada de educação e moralização das classes populares. Com este regresso a um teatro «edificante» – que tem como temas a vida de Cristo e de santos - pretende-se criar um público receptivo e participante, ou, mais especificamente, «toda a cidade unida na mesma fé religiosa».⁴⁷ Grandes dramaturgos da época, como Charles Péguy (1873-1914), Camille Claudel (1864-1943), ou Ghelderode (1898-1962), trabalharam para esta renovação dos Mistérios, mas foi Henri Ghéon (1875-1944) o seu maior símbolo, segundo Charles Mazouer, que sustenta a sua análise numa confirmação da necessidade de novas formas teatrais por inadequação dos reportórios elitistas, ou pela vigência de um teatro mais popular muito degradado.

É a voz de Romain Rolland que se levanta em nome de «um teatro para todos»,⁴⁸ desejavelmente novo, colocando em cena o drama social moderno e sendo, simultaneamente, «divertimento, fonte de energia e iluminação para a inteligência»,⁴⁹ princípios enunciados no seu *Théâtre du Peuple* (1903), que dedica a um grande impulsionador do teatro popular, Maurice Pottecher (1867-1960), fundador do Théâtre du Peuple de Bussang.

Benjamim Pottecher, pai de Maurice – um dos primeiros industriais a atribuir aos seus trabalhadores a jornada de oito horas de trabalho – aceitou e apoiou a ideia do filho de instalar um teatro nos seus terrenos, como forma de mostrar aos trabalhadores da sua fábrica – alguns dos quais participaram nos espectáculos como actores – «que a vida podia ser algo mais do que era no presente»,⁵⁰ demonstrando uma noção clara daquilo em que deveria tornar-se um teatro social, definido pelo filho como sendo «um teatro popular, aquele em que os diversos elementos, que

⁴⁶ Charles Mazouer, «Le regain du genre des mystères dans la première moitié du XX^e siècle». *Eidolon* n° 86 de 2008. [Publications du LaPRIL](http://lapril.u-bordeaux3.fr/spip.php?article441). Consultado em 15-04-2013: <http://lapril.u-bordeaux3.fr/spip.php?article441>.

⁴⁷ *Idem ibidem*, p.2.

⁴⁸ *Idem, ibidem*.

⁴⁹ *Idem, ibidem*.

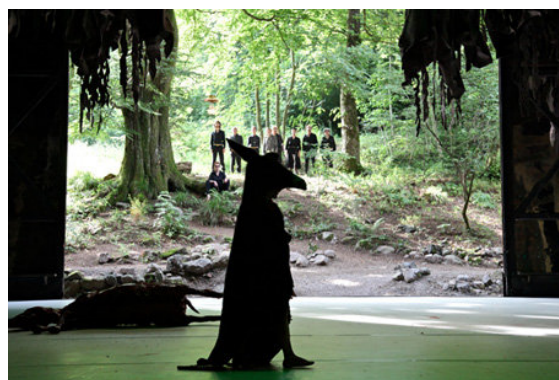
⁵⁰ Registo sem autor, «Les retombées locales de L'activité du Théâtre du Peuple de Bussang» – étude socio-economique de la culture (2012) EPCC Arteca – consultado em 15-04-2013 : http://www.arteca.fr/documents/docts_arteca/etudes/Retombees_locales_Bussang_2012.pdf

constituem um povo, podem ter um lugar e interessar-se pela obra representada»,⁵¹ sem qualquer distinção de classe, e para o qual será indispensável um novo reportório. Esse reportório foi inspirar-se no passado – no Teatro Grego Antigo e no Teatro dos Mistérios – confirmando uma das pistas para que apontavam eventos como a *Oberammergau Passion Play* como inspiração para o teatro ao ar livre, revelada por Percival Pollard no seu artigo.

Em 1892, Maurice Pottecher, formado em Direito pela Sorbonne e influenciado pela convivência com Paul Claudel e Romain Roland, encena em Bussang *Le Médecin malgré lui*, de Molière, o seu primeiro espectáculo, para celebrar o Centenário da República, num evidente pioneirismo da descentralização que se realizará no século XX, e com uma divisa – que colocará numa parede do novo teatro em 1896 – que define claramente o seu projecto: «par l'Art, pour l'Humanité»⁵².



3 - Théâtre du peuple - Bussang (1895).⁵³



4 - Théâtre du Peuple - Bussang (2010).⁵⁴

Inicialmente o Théâtre du Peuple era apenas um espaço ao ar livre com cerca de 2000 lugares. Em 1898, o espaço era já convencional, mas com portas rolantes que abriam deixando a paisagem natural como fundo. Foi restaurado e modificado em 1921, em consequência dos efeitos da guerra e, novamente, depois da Segunda Guerra Mundial, dando origem a um espaço com apenas 850 lugares, e onde, de 1895 a 1960, são apresentadas principalmente peças criadas para o espaço, mas não deixando de fora autores como Molière, Shakespeare, Alfred Musset, Roger Martin du Gard

⁵¹ Charles Mazoeur, «Le regain du genre des mystères dans la première moitié du XXe siècle». *Eidôlon* n° 86 de 2008. [Publications du LaPRIL](http://lapril.u-bordeaux3.fr/spip.php?article441). Consultado em 15-04-2013: <http://lapril.u-bordeaux3.fr/spip.php?article441> (p.2).

⁵² Registo sem autor, «Les retombées locales de L'activité du Théâtre du Peuple de Bussang» – étude socio-économique de la culture » EPCC Arteca 2012, p. 9.

⁵³ Imagem de David Bradby; John McCormick. London: Roman and Littlefield. 1978. Consultado em 03-08-2013: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Maurice_Pottecher's_Th%C3%A9%C3%A2tre_du_peuple_at_Bussang_in_1895.jpg

⁵⁴ Imagem de David Siebert do Espectáculo *Peau d'âne* (2010), com texto e encenação de Olivier Tchang Tchong. Recolhido em 03-03-2012 do artigo "L'esprit de Bussang" de Daniel Conrod de 16-08-2010, em <http://www.telerama.fr/scenes/l-esprit-de-bussang,59098.php>

e Frédéric Pottecher, sobrinho de Maurice Pottecher, entre outros, bem como diversos concertos musicais. De 1973 a 1980 apresentará um ciclo shakespeariano, seguindo-se uma programação mais variada, sempre com a presença de clássicos da dramaturgia mundial. O estudo do EPCC Arteca⁵⁵ esclarece que o elenco era composto por amadores, acompanhados de profissionais empenhados no projecto, para além de uma multidão de figurantes, e as entradas tinham um custo que equivaleria hoje a valores entre 3 e 17 euros, permitindo que ninguém ficasse de fora por questões financeiras.

Outras experiências, como se poderá ver mais adiante, tomaram outros caminhos, mas todas com o ideal comum de um teatro que elevasse a arte dramática, permitisse e fomentasse a participação de todos – sem excepção – e favorecesse a elevação moral e cultural dos participantes do espectáculo, com um teatro geralmente ligado à festa, ao lazer e à sua celebração.

1.3 Algumas facetas do fenómeno

Voltando a Tchekhov, é possível perceber na peça *A gaivota* uma persistente inclusão de facetas, ou pedaços de vida, que não fazem parte do enredo, ou não são mostrados em cena. Algumas falas lançam pistas para outras histórias, de que a que se representa perante os espectadores é consequência – ou não –, alargando assim o espaço temporal a vários períodos do passado, como, por exemplo, a sugestão de uma relação amorosa do médico Dorn com Paulina Andreevna, casada com Chamraev, o que pode permitir interpretar a relação de entendimento perfeito do médico com Macha, filha de Andreevna, como uma relação de pai e filha, base para fermentação de enredos paralelos na mente do espectador.

Também a utilização do espaço é alargada, incluindo persistentemente o espaço fora de cena, ou expandindo-o, por vezes, a uma dimensão de quase panorâmica cinematográfica, como acontece no acto II. Nele podemos reconhecer pelas didascálias a necessidade de um espaço amplo, como já acontecia no acto I, que poderia perfeitamente ser um espaço ao ar livre, em que, simultaneamente, podemos observar a acção principal em primeiro plano mas também o «ir e vir» de personagens, com acções que não são mero movimento, ou sugestão de coreografia, denunciando o que pensam e sentem, e provocando reacções, também expressivas, nas personagens em primeiro plano. Nos actos III e IV, já explicitamente passados no interior, persiste uma presença do que está fora, ficando, por vezes, o palco vazio e toda a acção e personagens fora de cena. Assim acontece no final do acto III em que a didascália indica «toda a gente sai pela direita. O palco fica vazio, ouvindo-se o barulho da partida fora de cena, ao fundo. A criada de quarto volta para vir buscar o cesto das ameixas pousado em cima da mesa e sai».⁵⁶ Só volta a acontecer algo visível em

⁵⁵ EPCC – Comité national de liaison des établissements publics de coopération culturelle : <http://www.culture-epcc.fr/>. Arteca - Centre de ressources de la culture lorraine : <http://www.arteca.fr/>.

⁵⁶ Anton Tchekhov, *A gaivota*. Tradução de Regina Guimarães. Braga: Companhia de Teatro de Braga. 2000, p. 78.

cena com o regresso de Trigorine, que procura Nina para se despedir, sob o pretexto de vir buscar a bengala. No terceiro acto, o mesmo sucede na cena em que Treplev «sai; ouvem-se os seus passos rápidos no terraço; meio minuto depois volta com Nina Zarechnaia»⁵⁷ A esta característica ampliadora do espaço da acção, podemos acrescentar a presença do ruído do vento e do assinalar da passagem do guarda-nocturno no acto IV, para além de descrições que permitem a visualização mental de imagens desoladoras como «o jardim no escuro [com o teatro desmontável do acto I] nu, terrível como um esqueleto»,⁵⁸ ou a previsível caminhada de seis quilómetros de regresso de Medvedenko a casa na noite tempestuosa, pelo facto de o sogro não lhe querer emprestar um cavalo.

A gaivota é uma peça inovadora, sem um enredo definido, sem unidade de tempo ou acção, contrariando os cânones, numa época em que as peças obedeciam a uma estrutura rígida, seguida pela generalidade dos dramaturgos, quase como receita que permitia escrever a peça perfeita. Esta normalização contribuiu muito para a degradação e esvaziamento de novidade a que o teatro chegara, provocando nos criadores a insatisfação e consequente necessidade de renovação. O texto de Tchekhov, que se liberta «inteiramente de ideias feitas de qualquer espécie e da noção de conexão entre os acontecimentos da vida»,⁵⁹ característica mais original das suas criações, é também fragmentário e, para além de questionar o teatro «velho» e interrogar sobre que formas deveria adquirir o «novo» – apontando algumas pistas, mas sem proporcionar respostas – não conta uma história com princípio, meio e fim. Põe em cena caracteres fortes mas muito pouco definidos, vivendo situações pouco confortáveis, nunca completamente clarificadas e sem desenlaces, ou resolução final. É a vida, em continuidade, que podemos observar; em acontecimentos escolhidos, mas com uma escolha também questionável. Porquê aquelas acções e não as que se passaram em temporalidades anteriores, ou posteriores? Todas as histórias e personalidades são a montagem de acontecimentos/momentos valorizados em desfavor de outros, que permitiriam outra história, ou a percepção de uma outra personalidade, se as considerássemos numa outra montagem.⁶⁰ Neste carácter inclusivo, que expande o espectáculo para o exterior da cena, abarcando o que está fora dela, podemos reconhecer uma das principais características do teatro ao ar livre. Por um lado, pretende deslocar-se para o espaço do real e incluí-lo na ficção teatral – transformado para isso, ou

⁵⁷ *Idem, ibidem*, p. 103.

⁵⁸ *Idem, ibidem*, p. 85.

⁵⁹ Leon Shestov, «Anton Tchekhov - creation from the void» in *Penultimate words and other essays*. Boston: John W. Luce and co. 1916, p. 1.

⁶⁰ A ideia de que o «Eu» é uma «história» que contamos a nós próprios está presente na peça de teatro *Ego*, de Mick Gordon e Paul Broks, inspirada no livro do neurocientista Paul Broks. *Into the Silent Land*. London: Atlantic Books, 2003. De todos os acontecimentos conscientes que percebemos, o nosso cérebro – «fabricador» compulsivo de narrativas – selecciona apenas alguns com que constrói uma história que permite estabelecer a consciência de um “Eu”, com características determinadas pelos acontecimentos dessa «história». Ao escolher alguns acontecimentos, em detrimento de outros (com as mesmas personagens), e deixando lacunas de tempo, espaço e enredo entre elas, o autor possibilita um jogo de recriação semelhante ao espectador.

não –, tendo como objectivo principal incluir no teatro os que dele estavam afastados por falta de meios, ou por incapacidade de compreensão das linguagens e mensagens por ele veiculadas, ou seja: um teatro popular, acessível a todos, sem excepção, como preconizava o movimento do teatro popular francês que, com o mesmo objectivo, dá início à descentralização teatral em França no séc. XIX.

Também o carácter fragmentário do teatro de Tchekhov – que semeia pistas, a que não responde com uma continuidade lógica, permitindo a múltipla reconstrução de enredos paralelos – pode ser detectado no Movimento do Teatro ao Ar Livre. Múltiplos eventos, sem carácter comum definido, em espaços diversificados, separados por distâncias imensas, parecem denunciar um movimento que se busca a si mesmo e se expande graças ao desenvolvimento da imprensa, que se multiplica em publicações muito diversificadas, incluindo a maior parte delas pequenos espaços dedicados ao teatro, mas também revistas especializadas que tratam o teatro de um ponto de vista abrangente e tentam informar os leitores do que se passa também além-fronteiras, ajuizando da maior ou menor valia dos eventos teatrais, relatando alguns pormenorizadamente, ou até explicando fórmulas para que os eventos ao ar livre sejam realizados de modo adequado às exigências dos espaços em que vão ser realizados.

O desenvolvimento dos transportes também possibilitou as viagens de itinerância ao estrangeiro por parte de companhias que realizavam os seus espectáculos ao ar livre, adaptando-os aos espaços disponíveis, e a movimentação de viajantes – por ócio, ou negócio – em que espectáculos ao ar livre puderam ser admirados e depois reproduzidos numa versão adaptada à realidade dos públicos a que se destinavam. É, pois, um movimento descontínuo, a que a distância temporal não ajuda a traçar o rasto. Tentarei dar conta de factos e eventos que contribuam para reconhecer algumas facetas ou características interessantes do movimento, com a nítida percepção de que só a grandiosidade do espectáculo vivido fala realmente por si e tem a capacidade de deixar marcas que se reflectam para sempre na vida dos que o desfrutaram.

Romain Rolland (1866-1944), escritor,⁶¹ dramaturgo e principal teorizador do teatro popular em França, no seu livro *Le théâtre du peuple* (1903)⁶² tenta traçar as características de um teatro genuinamente popular, analisando os problemas que tornavam o teatro vigente de pouca valia para o novo público menos letrado, e a ele menos habituado, e à «extraordinária diversidade de opiniões acerca da natureza de uma arte democrática».⁶³ O autor afirma terem existido duas correntes diametralmente opostas entre os que pretendiam saber o que queria o povo: «Uns que pretendem

⁶¹ Prémio Nobel da Literatura, em 1915, como «tributo ao idealismo da sua produção literária e à simpatia e amor sincero, que demonstrou na construção das suas personagens, representativas de diferentes tipos de pessoas».

⁶² Os artigos que deram origem ao livro foram publicados na *Revue d'Art Dramatique* em 1900 e 1903. Utilizei a tradução inglesa de Barrett H. Clark: *The people's theatre*. New York: Henry Holt and Company .1918.

⁶³ *Idem, ibidem*, p. 4.

dar ao povo o teatro que ele sabe que existe desde que há teatro; outros que pretendem extrair desta nova força, o povo, um teatro inteiramente novo», ou seja, uns viravam-se para o passado, indo beber às fontes do Teatro Grego Antigo, dos Mistérios da Idade Média, ou dos clássicos, outros viravam-se para o futuro, pretendendo «extrair desta nova força, o povo, um teatro inteiramente novo».⁶⁴

Aos que tentavam resgatar o teatro do passado, Romain Rolland advertia para o facto de estarem a transportar para o presente uma arte conservadora, uma arte do passado que – quer pelos temas, quer pela linguagem – pouco dizia a um público que a não compreendia e se não deixava afectar por temas e enredos que não reflectissem a sua própria vida e os conflitos que esta gera. Ao Teatro Grego e shakespeariano, por exemplo, – muito acessíveis e transparentes no seu próprio presente – o tempo cobriu com «uma cortina que nos cega», «tornando-o obscuro e opaco» aos que para ele não foram preparados pela educação e pelo hábito.⁶⁵

O autor tentou analisar cada tipo de teatro com o objectivo de extrair dele as características que agradavam, cativavam, emocionavam, ou divertiam o público, para que fossem utilizadas num novo tipo de teatro que se revelasse verdadeiramente universal e, simultaneamente, cumprisse o papel de chamar ao teatro os que dele andavam arredados, por nele não sentirem retratadas as suas preocupações e anseios. Se na Tragédia Clássica as características que, segundo Romain Rolland, a aproximam do melodrama – «personagem simpática, o perigo, a personagem simpática triunfando no final, a virtude recompensada e o vício punido»⁶⁶ – mantêm o público atento, «a falta de inspiração da atmosfera do século, das convenções estéticas»⁶⁷ de uma actualidade em transformação acelerada e radical, relativamente aos protagonistas, são apontadas como desvantagens de um tipo de teatro criado para plateias com outras exigências, ou complacência quando, na falta de capacidade de o apreciar, aderiam ao hábito de aplaudir o que estava na moda. Quanto ao drama romântico, que o público popular não tinha dificuldade em compreender e de que parecia gostar, por muito «se aproximar do melodrama», Romain Rolland considera-o «um verdadeiro empecilho ao desenvolvimento do verdadeiro teatro popular» em França, uma vez que o seu destinatário original, avesso à profundidade poética, preferia a caricatura óbvia e um teatro do senso-comum, que era, obviamente, o dos seus pares⁶⁸ acrescentando «que a poesia de que é guarnecido só o torna mais pernicioso»⁶⁹ uma vez que «a fascinação estúpida das simples palavras, desligadas da razão», é extremamente pernicioso.⁷⁰ Colaborando e perpetuando o sistema de

⁶⁴ *Idem, ibidem.*

⁶⁵ *Idem, ibidem*, p. 39.

⁶⁶ *Idem, ibidem*, p. 20.

⁶⁷ *Idem, ibidem*, p. 23.

⁶⁸ *Idem, ibidem*, p. 30.

⁶⁹ *Idem, ibidem*, p. 28.

⁷⁰ *Idem, ibidem*, p. 23.

hipocrisia burguesa do gosto, os críticos são também apontados pelo autor como impedimento a uma renovação teatral, uma vez que «temerosos dos dissabores de ir contra a corrente da moda [pouco mais faziam que] lhes escudar os gostos e o absurdo impera[va] sobre os palcos, onde não abunda[vam] intérpretes ilustrados».⁷¹ Romain Rolland critica também o teatro naturalista que dominava os palcos franceses, por ter adoptado «um naturalismo banal, proveniente dos enciclopedistas, com influência da veia revolucionária e da impetuosidade do Romantismo Alemão», mas pejado de «falsa ciência, afirmações bombásticas, arroubos de bravura e violência e falsa profundidade de pensamento», feito por dramaturgos pouco conscienciosos, que ludibriavam o público que se deixava cativar pelo brilho e «comoção calculada», deixando de questionar o que via.⁷²

Relativamente às peças estrangeiras de grandes autores clássicos, como Sófocles, Shakespeare, Lope de Vega, Calderón e Schiller, que foram dramaturgos do povo «pelo menos com algumas das suas peças», Romain Rolland aponta diferenças temporais e culturais problemáticas e não parece dar muito crédito às suas remontagens. Aponta como exemplo os espectáculos de *Oedipe Roi* (1885 - 1886), produzido pela Comédie Française, cujo sucesso foi devido essencialmente ao nome de Sófocles, «à erudição, supersticioso respeito e, acima de tudo, ao prestígio de um actor de génio» como Mounet-Sully, mas não ultrapassou as diferenças culturais e temporais que lhe dificultam a recepção por espectadores pouco letrados.⁷³ Quanto a Wagner, um dramaturgo/compositor que Romain Rolland considera como criador de caracteres «inesquecíveis de dimensões sobre-humanas, comparáveis aos heróis da antiguidade», embora reconheça que, por exemplo, em *Die Meistersinger*, Wagner «conseguiu um modelo de teatro popular brilhante [...] um trabalho transbordante de humor, cor e movimento», atribui-lhe, no entanto, a desvantagem de um teatro sempre ligado à música, que o torna apenas apreciável por ouvidos musicalmente educados, num país onde «a educação musical ainda mal começou». Também as reminiscências de uma cultura aristocrática, misticismo e «erotismo excessivo» o afastam do ideal de teatro popular.⁷⁴

Romain Rolland considerava todo este teatro do passado muito útil como reportório para leituras populares, às quais reconhecia valor educativo para apreciação da «verdadeira arte», mas não lhes atribuía, porém, qualidade para um teatro verdadeiramente popular.⁷⁵ Como tal, é bastante crítico para com a *Œuvre des Trente Ans de Théâtre*,⁷⁶ que reclamava para si o feito de ter fundado o

⁷¹ *Idem, ibidem*, p. 31: aqui o autor aponta uma das excepções: «Mas pode dizer-se que pelo menos um desses intérpretes teve um papel decisivo, não apenas no sucesso, mas também na evolução da forma: Sarah Bernhardt».

⁷² *Idem, ibidem*, p. 29.

⁷³ *Idem, ibidem*, p. 37.

⁷⁴ *Idem, ibidem*, p. 43.

⁷⁵ *Idem, ibidem*, P. 48.

⁷⁶ A «Œuvre Française des Trente Ans de Théâtre» (1901-1912) foi uma associação de artistas dramáticos (autores, actores, músicos de orquestra, críticos, encenadores, chefes maquinistas, etc.), fundada por Adrien Bernheim, com o objectivo de produzir e apresentar espectáculos (antecedidos de conferência sobre a Obra e sobre o espectáculo) em galas populares,

teatro popular, ao apresentar inicialmente nos bairros periféricos de Paris uma «miscelânea de produções», que incluíam peças clássicas, românticas, operetas, música apenas cantada e bailes, nas suas galas populares, a «preços acessíveis»,⁷⁷ realizadas em teatros dos arredores de Paris. A programação é alterada em Outubro de 1902 e a agora intitulada Oeuvre Française et Populaire des Trente Ans de Théâtre passa a apresentar apenas peças com base em textos clássicos, «o grande reportório que vai até ao povo, no seu teatro do próprio bairro», segundo as palavras de M. Larroumet, citadas por Romain Rolland.⁷⁸ Para além de textos pouco apelativos para o povo, o preço dos bilhetes continuava a fazer com que as salas fossem maioritariamente frequentadas pela burguesia, o que deixava vazios os lugares com preços mais baixos.⁷⁹ Também a falta de regularidade das apresentações em cada teatro não produzia resultados efectivos na criação de público e formação do gosto, uma vez que do projecto resultava apenas a apresentação de dois espectáculos anuais em cada teatro.

Romain Rolland preconizava um teatro do povo que fosse efectivamente acessível a todos, que tratasse dos problemas daqueles a quem se destinava, proporcionando-lhes o prazer de se sentirem espelhados e que «longe de incentivar a baixeza de espírito, pretendesse combatê-la veementemente», apresentando ao público apenas aquilo que ele era capaz de compreender.⁸⁰ Mas Romain Rolland é apenas uma das faces dos que procuram entender o que deverá ser o teatro popular e a Oeuvre Populaire des Trente Ans de Théâtre não é a única entidade a reclamar para si a primazia de a ter colocado em prática. Outros intelectuais e homens de teatro o fazem, numa busca que corresponde mais a uma preocupação intelectual sua do que a uma reivindicação do próprio povo francês, que não teve uma palavra a dizer nesta espécie de disputa entre os muitos que pretendiam melhor entender as suas necessidades e aspirações relativamente à arte dramática.

A propósito das razões por que os intelectuais, e não o Estado, ou o próprio povo, faziam escolhas relativamente ao tipo de teatro e reportórios que este gostaria de ver, o estudo de 1993, «Les prémices de la 'démocratisation culturelle' – Les intellectuels, l'art et le peuple au tournant du siècle»⁸¹ de Dubois Vincent, sociólogo e professor de Ciência Política na Universidade de Strasbourg, analisa as tentativas de « democratização cultural » em França, espelhada em artigos de alguns

para angariação de fundos que permitissem apoiar artistas em dificuldades, que tivessem completado 30 anos de trabalho. Em 1903 aparece já como a Oeuvre Française et Populaire des Trente Ans de Théâtre e o seu trabalho é reconhecido oficialmente e é-lhe atribuída uma subvenção de 500.00 francos por cada representação dada nos subúrbios de Paris. Fonte: programação de 1903 : *Oeuvre française et populaire des trente ans de théâtre*- Représentations Populaires et Causeries. Paris : Librairie Nilsson, 1904

⁷⁷ Romain Rolland. *The people's theatre*. New York: Henry Holt and Company. 1918 p. 53. Na Gala de 2-04-1902, por exemplo, os bilhetes custavam de 1.00 franco a 3.00 francos. Romain Rolland, embora não os considere excessivamente caros, não os considera acessíveis, uma vez que era possível obter um bilhete para o Odéon por 0.50 francos.

⁷⁸ *Idem, ibidem*, p. 51.

⁷⁹ *Idem, ibidem*, p. 53.

⁸⁰ *Idem, ibidem*, p. 24.

⁸¹ Vincent Dubois. «Les prémices de la «démocratisation culturelle. Les intellectuels, l'art et le peuple au tournant du siècle». In: *Politix*. Vol. 6, N°24. Quatrième trimestre 1993, (pp. 36-56).

jornais e revistas, entre os anos 1890 e a primeira década do novo século. Os periódicos mostram que o assunto era motivo para debates vivos, provocados por artigos ou inquéritos, em que vários intelectuais e artistas expressavam os seus pontos de vista – alguns com direito a contra-argumentação dos leitores – fomentando a discussão de pontos de vista convergentes, ou divergentes, sobre temas como: «a arte operária», «a democratização do teatro», «a educação do povo» ou mesmo «a elevação estética das massas». A sua análise aponta para a constatação de que os problemas relacionados com a democratização da arte eram mais debatidos nestes meios de comunicação, mostrando que o problema era mais uma preocupação dos homens das artes, do que dos discursos dos políticos.⁸² Também a grande maioria dos dirigentes das organizações operárias, embora valorizasse a instrução das classes trabalhadoras, não dava grande importância à arte como parte dessa instrução, pelo que a questão, interessando embora alguns intelectuais, pouco interesse despertava aos principais destinatários. Esta é também a opinião de Romain Rolland que afirma não ser possível saber que arte popular deseja o povo, uma vez que este nunca foi confrontado com a questão.⁸³

Vincent Dubois também interroga a legitimidade de se julgarem questões relacionadas com o gosto, desejos e aspirações do povo por parte de elementos da sociedade que a ele não pertenceram nunca (com muito poucas excepções). Afirma ainda que a maior parte dos intelectuais franceses, que utilizava a imprensa para debater a questão, o fazia mais para se promover e «ganhar existência pública»⁸⁴ do que pela honestidade intelectual de quem conhece verdadeiramente o povo e pretende altruisticamente contribuir para uma solução que o beneficie – e não aos criadores – e que a oposição de pontos de vista se dá exactamente entre os que estão mais próximos do povo – por nascimento e vivência – e os privilegiados que só o (re)conhecem recentemente. Com Maurice Pottecher e Romain Rolland como precursores, «os diversos discursos e modalidades de acção sobre a questão nascem no teatro mas acabam por se estender à generalidade das artes»⁸⁵, contaminando-as e forçando-as ao confronto com a nova realidade social, criadora de novos públicos. Questões de pormenor como, por exemplo, a localização dos teatros, a disposição da sala, horários, a periodização das representações, ou os modos de financiamento, são discutidas exaustivamente na teoria, que nasce não da prática mas do confronto de ideias dos intelectuais envolvidos. Deste debate resultou a especialização de algumas revistas⁸⁶ «destinadas aos que serviam de

⁸² *Idem, ibidem* p. 37.

⁸³ Romain Rolland, *The people's theatre*. New York: Henry Holt and Company. 1918, p. 4.

⁸⁴ Dubois Vincent, «Les prémices de la 'démocratisation culturelle'. Les intellectuels, l'art et le peuple au tournant du siècle». In: *Politix*. Vol. 6, N°24. Quatrième trimestre 1993, p. 38.

⁸⁵ *Idem, ibidem*, p. 38.

⁸⁶ A *Revue d'Art Dramatique* (1886-1903), por exemplo, dedicava à questão da Arte Social grande parte dos seus artigos. A 25 de Março de 1899, Romain Rolland escreve a Lucien Besnard, director da revista, propondo-lhe a colocação da revista ao serviço da ideia de um congresso de teatro e cria com este e com Maurice Pottecher um Comité de 18 membros para reunião das melhores ideias e dos projectos mais para fundação dum teatro popular em Paris (p. 43) o que colocará a

intermediários culturais»⁸⁷ na questão do teatro popular e a circulação de algumas petições que forçaram os políticos a prestar atenção ao problema.

É, mais uma vez, neste tipo de revista especializada que é possível encontrar informação sobre as ideias que levaram às alterações do panorama teatral no virar do século e algumas facetas que o teatro ao ar livre adquiriu também em França, em que o Teatro Romano de Orange surge como mote para a necessidade de recriação de um novo tipo de edifício teatral, que acolhesse os novos públicos e fosse ao encontro dos ideais dos criadores, relativamente às «novas formas» que o teatro teria de albergar para ser um teatro do seu tempo. Leonel de la Tourasse⁸⁸ num artigo da *Revue d'Art Dramatique*, intitulado «L'architecture et le théâtre»⁸⁹ apresenta o Teatro de Orange como um espaço que permite, por comparação, «trazer à luz»⁹⁰ as lamentáveis condições dos edifícios teatrais modernos franceses, à época. Acabado de ser restaurado, o edifício sólido de Orange, belíssimo, imponente e largo, com um palco que permitia o desfile de figurações imensas e grande variedade de acções dramáticas, tendo ainda uma plateia para 30 000 espectadores confortavelmente sentados, que podem ver e ouvir os menores gestos, ou as mais imperceptíveis inflexões de voz dos actores, como se estivessem num jardim público, sem sufocar de calor, ou de falta de ar, ou correndo o risco de perecer num dos imensos incêndios que têm devastado as salas do teatro comercial,⁹¹ em que o espaço é exíguo, o cheiro a «carne humana» é nauseabundo transformando em tortura a vivência dos que as procuram para buscar algum prazer.⁹² Deplora também o articulista os «infelizes cenários de madeira e tela pintada com cores desmaiadas, por nunca terem visto a luz do dia, uma sala sem profundidade, sem largura, toda em altura, não pode ter majestade» e os palcos em que os actores não podem movimentar-se sem chocar uns com os outros, onde um espaço público é representado em dez metros quadrados – em que se vêem palácios, igrejas, rios e interiores de casas, com corredores estreitos e escuros e escadas tortuosas,

questão na agenda ministerial. P. Bracco (1970) *Le théâtre populaire en 1900. Etude du théâtre populaire en France de 1895 à 1905*. Université de Nice. 1970, p. 43.

⁸⁷ Dubois Vincent, «Les prémices de la «démocratisation culturelle. Les intellectuels, l'art et le peuple au tournant du siècle». *Politix*. Vol. 6, N°24. Quatrième trimestre 1993, p. 40.

⁸⁸ Leonel de la Tourasse e Gailly de Taurines foram autores da «restauração» (TAURINE e TOURASSE: XI) do *Mistère de la Passion* (1458) dos irmãos Arnoul e Simon Gréban, a que chamaram *Le vrai Mystère de la Passion* (1901), representada durante anos no átrio da Catedral de Notre Dame de Paris. No ano de 1936 assistiram à representação cerca de 10 000 espectadores. Luc Estangue. « Le vrai Mystère de la Passion ». Paris : *La Croix* - 11-06-1936, p 11.

⁸⁹ Leonel de La Tourasse, «L'architecture et le théâtre». Paris: *Revue d'Art Dramatique* – Tome XXXIV – Julho a Dezembro – 1894, (pp. 9-17).

⁹⁰ *Idem, ibidem*, p. 9.

⁹¹ Entre 1836 e 1888 ocorreram 23 incêndios em teatros e circos. «Apenas em 11 meses do ano de 1887 ocorreram 10 incêndios, com 78 vítimas mortais». Laurinda Ferreira. «O quintal do senhor Baquet». Lisboa: *Sinais de Cena* – nº18 – Dezembro de 2012, p. 126.

⁹² Leonel de La Tourasse. «L'architecture et le théâtre». Paris : *Revue d'Art Dramatique* – Tome XXXIV – Julho a Dezembro – 1894, p. 9.

em que apenas passa uma pessoa de cada vez quando os palcos pegam fogo e ameaçam os edifícios de destruição completa.⁹³

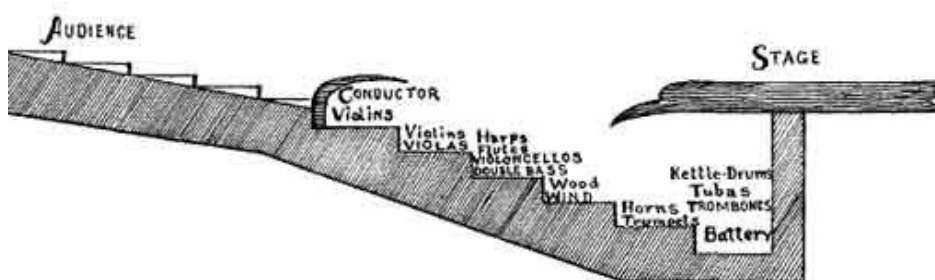


5 - Ao lado, Teatro Romano de Orange, França 1918.⁹⁴

6 - Em baixo, estudo do arquitecto Richard Silvester para a sua reconstrução.⁹⁵



Não sendo possível construir em Paris teatros como o de Orange, Leonel de la Tourasse⁹⁶ propõe que se construam teatros de raiz, arquitecturalmente mais consentâneos com a realidade do presente, espaços «em que se vê» e não onde se é visto, uma vez que o teatro deve deixar de servir às exhibições mundanas, mas devendo antes servir a arte, pelo que propõe que seja seguido o exemplo de Wagner que idealizou e concretizou, em conjunto com os arquitectos Gottfried Semper (1803–1879) e Otto Bruckwald (1841-1904), o teatro que considerou apropriado à representação das suas obras, inaugurado em 1872, em Bayreuth, na Alemanha. O sucesso do projecto de Richard Wagner foi tal, que teve como consequência a imediata construção de teatros em Dresden, Munique e Viena.



7 - Corte da plateia, com a orquestra completamente escondida pelo fosso, do Bayreuth Festspielhaus (Teatro Wagner), em Bayreuth, Alemanha.⁹⁷

As inovações de Wagner vão no sentido de «manter o espectador num estado de ilusão contínua»⁹⁸ pois tudo contribui para concentrar a atenção no palco. E o autor termina questionando:

⁹³ *Idem, ibidem*, p. 10.

⁹⁴ Sheldon Cheney, *The Open-air theatre*. New York: Mitchell Kennerley. 1918, p. 26.

⁹⁵ *Idem, ibidem*, p. 26.

⁹⁶ Leonel de La Tourasse, «l'architecture et le théâtre». Paris : *Revue d'Art Dramatique* – Tome XXXIV – Julho a Dezembro – 1894, p. 12.

⁹⁷ Corte do esquema plateia – fosso de orquestra – palco, imaginado por Wagner para esconder a orquestra, melhorar a acústica e concentrar a atenção do espectador exclusivamente no palco. Fonte *Favorite Classical Composers* - «The Grand Festival Theater». Consultado em 03-03-2013 <http://www.favorite-classical-composers.com/bayreuth-festspielhaus.html>.

⁹⁸ Leonel de La Tourasse, «l'architecture et le théâtre». Paris : *Revue d'Art Dramatique* – Tome XXXIV – Julho a Dezembro – 1894, p. 15.

«quem sabe se a desadequação das salas não será a razão maior da crise teatral?»⁹⁹ A verdade é que, embora os espectáculos que a Comédie Française dava em Orange¹⁰⁰ tivessem a presença de muitos especialistas e amantes da arte dramática, a assistência era maioritariamente composta por população anónima da região, nas palavras de Paul Berret na sua «Lettre d'Orange», de 14 de Agosto de 1899, para a *Revue d'Art Dramatique*.¹⁰¹

O norte-americano Sheldon Cheney (1886-1980), escritor e crítico de arte, com formação em arquitectura, fundador da revista *Theatre Arts Magazine* (1916-1921) publicou, em 1918, o seu livro *The Open-air Theatre*,¹⁰² um estudo muito completo e aprofundado sobre o teatro ao ar livre no início do século XX, em que declara que os períodos em que o teatro mais floresceu, em que foi «mais simples, mais genuíno, mais brilhante e mais vivo, e esteve mais perto do povo, foi aquele em que foi trazido para o ar livre, onde também se realizam os jogos populares». ¹⁰³ Não sendo descrente do teatro dentro de portas, não-comercial – que o autor considerava estar a sofrer mudanças promissoras –, observava, no entanto, que o teatro ao ar livre era «um dos melhores correctores da sofisticação e artificialidades excessivas». Com uma atitude muito mais radical, o filósofo Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) na sua *Lettre A D'Alembert sur les spectacles*¹⁰⁴ defendia a mudança para o espaço público dos espectáculos, arrancando-os ao «antro obscuro» em que os espectadores, «intimidados e imóveis, no silêncio e na inacção»,¹⁰⁵ recebiam passivamente espectáculos transmissores de valores e modelos de sociedades que legitimavam as desigualdades e a escravidão. Rousseau que, com as suas ideias sobre a ligação do homem à natureza, deverá ter influenciado muito este movimento do teatro para fora do espaço convencional, sublinha que «é ao ar livre e sob o céu que os homens se devem juntar [com] o sol a iluminar [os seus] espectáculos»¹⁰⁶ que «não devem ser nem efeminados, nem mercenários», mas uma verdadeira festa em que, através da alegria e do prazer, criem laços que os unam para sempre. Duas posições com objectivos diferentes, mas que convergem quanto ao meio utilizado: o primeiro pretende expurgar o teatro dos males que o desvirtuam, o segundo pretende retirá-lo da cidade,¹⁰⁷ por o considerar prejudicial nos moldes em que é produzido e utilizado para manipulação das sociedades.

⁹⁹ *Idem, ibidem*, p. 17.

¹⁰⁰ As primeiras representações da Comédie Française no Teatro Romano de Orange, organizadas pela Oeuvre Française et Populaire des Trente Ans de Théâtre, tiveram lugar em 10, 11 e 12 de Agosto de 1894, com *Œdipe Roi*, e *Antigone*. C. B. «Autour du Théâtre». Paris: *Revue d'Art Dramatique*, Julho a Setembro. 1894, p. 101.

¹⁰¹ Paul Berret, «Lettre d'Orange». Paris: *Revue d'Art Dramatique*, Março a Outubro – 1899, p. 473.

¹⁰² Sheldon Cheney. *The Open-air theatre*. New York: Mitchell Kennerley, 1918.

¹⁰³ *Idem, ibidem*, p. 2.

¹⁰⁴ Jean Jacques Rousseau, *Lettre A D'Alembert sur les spectacles*. Paris: Pléiade Edition V., 1809.

¹⁰⁵ *Idem, ibidem*, p. 62.

¹⁰⁶ *Idem, ibidem*.

¹⁰⁷ Como Platão, com o seu discurso sobre os poetas em *A República*, Livro X, 595ª – 608d in: Platão, *A República*, Introdução, Tradução e notas de Maria Helena da Rocha Pereira, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 7ª edição, 1993, (pp. 451-478).

Sheldon Cheney, no livro acima referido, faz uma compilação dos principais espaços ao ar livre que foram utilizados para representações dramáticas no seu país, mas também na Europa e, com a mais-valia da sua visão de arquitecto amante das artes – e da dramática em particular – faz uma descrição pormenorizada das principais características que deve ter cada um dos teatros ao ar livre, num trabalho que pretende ser não apenas exaustivo relativamente aos muitos existentes à época, mas também referindo elementos arquitectónicos a ter em atenção aquando da construção de novos espaços, ou na escolha e utilização e/ou adaptação de espaços já existentes, acabando por, através das considerações sobre espectáculos realizados em alguns dos espaços, deixar uma memória interessante do Movimento do Teatro ao Ar Livre nos Estados Unidos, mas não esquecendo algumas das experiências europeias. É com base no conhecimento aprofundado destes espaços, antigos e modernos, que o autor os classifica em três categorias, levando em conta as suas características estruturais: a primeira, que apelida de teatros ao ar livre inclui teatros do tipo clássico, com amplas estruturas em pedra ou betão, como os gregos e romanos, mas também «teatros modernos como o Arena Goldoni, em Florença,¹⁰⁸ inaugurado em 1918, e actualmente desmantelado, ou o Hearst Greek Theatre, em Berkeley», «um exemplo de fidelidade ao modelo grego»,¹⁰⁹ da autoria do arquitecto John Galen Howard, para além do Passion Play Theatre, de Oberammergau, por exemplo.



8 - À esquerda, um canto do Arena Goldoni Theatre, em Florença, visto do palco¹¹⁰.



9 - À direita, Hearst Greek Theatre da Universidade da Califórnia, em Berkeley.¹¹¹

À segunda categoria, a que chamou «teatros da natureza», que também pode ser apelidada de «teatros de floresta», pertencem os «teatros» em que o espaço natural é aproveitado com poucas

¹⁰⁸ Onde Gordon Craig fundou o seu projecto teatral, de que faziam parte The School for the Art of the Theatre e a revista *The Mask* que lhe servia de apoio e divulgação, com colaboração de grandes especialistas mundiais de arte dramática. Gordon Craig. *A Living Theatre - The Gordon Craig School, The Arena Goldoni, The Mask*. Florence (Sem editora). 1913. Disponível no *Internet Archive*, consultado em 10-08-2013: <http://archive.org/details/cu31924026123368>

¹⁰⁹ Sheldon Cheney, *The open-air theatre*. New York: Mitchell Kennerley. 1918, p. 31.

¹¹⁰ *Idem, ibidem*, p. 46.

¹¹¹ *Idem, ibidem*, p. 32.

ou nenhuma alteração, muitas vezes escolhidos em função do espectáculo que se pretende apresentar, mas também adaptando, ou criando de raiz espectáculos que encaixem nas características do espaço a que se destinam. Normalmente o espaço de representação era, «simplesmente, um espaço amplo na floresta, ou na vertente de uma montanha, com uma paisagem idílica natural como fundo», enquanto o público se agrupava «na face de uma colina, ou prado inclinado», mesmo sem o «toque artificial dos assentos fabricados». Os exemplares mais conhecidos na Europa, à época, eram o Harz Mountain Theatre, em Thale, na Alemanha, construído em 1903 e «um dos pioneiros em toda a Europa»¹¹² e o Open-air Theatre de Hertenstein, perto de Lucerna, na Suíça, equivalente, em importância, ao Harz Mountain Theatre.



10 - Harz Mountain Theatre de Thale, na Alemanha.¹¹³



11 - Open-air Theatre de Hertenstein – Lucerne, na Suíça¹¹⁴

Nos Estados Unidos, Sheldon Cheney considerou os teatros da natureza Pageant Theatre of Peterborough, New Hampshire e o Bohemian Grove Theatre na Califórnia como os mais conhecidos. No Pageant Theatre of Peterborough, com capacidade para 2.000 espectadores sentados, um dos mais perfeitos do seu tipo devido ao enquadramento constituído apenas por maciços de árvores, mas mantendo como fundo a vista da montanha Monadnock, foi apresentado o memorável *MacDowell Pageant*,¹¹⁵ o primeiro do género, que deu origem à propagação dos cortejos, um tipo de espectáculo que se tornou muito popular nos Estados Unidos, com uma grande adesão, quer de participantes, quer de espectadores. O renascimento deste tipo de espectáculo teve origem em Inglaterra e nos Estados Unidos, em 1905, e expandiu-se rapidamente à maioria das localidades, sendo aproveitado para ocupação colectiva de tempos livres, mas também como uma das formas de utilização das artes dramáticas que incutia nos participantes e espectadores um sentimento de pertença – quer ao grupo de trabalho, quer à povoação e ao país em que viviam – através do

¹¹² *Idem, ibidem*, p. 65.

¹¹³ *Idem, ibidem* p. 66.

¹¹⁴ *Idem, ibidem*, p. 68.

¹¹⁵ Segundo a *Enciclopédia Britânica* online, “pageant” designa uma produção teatral, ou procissão, de larga escala em que o elemento visual prevalece. A versão «procissão», por ter perdido o seu pendor religioso, é designada por «parada». Traduza «pageant» por «cortejo», expressão que usarei a partir de agora.

conhecimento das suas origens e do percurso histórico até ao presente. Os cortejos também serviam para homenagear a obra e o percurso de figuras do passado que, de alguma forma, contribuíram para engrandecimento do património do presente e para espelhar as esperanças e aspirações no futuro, como continuidade do que, no passado, se fez de benéfico para todos.¹¹⁶



12 - The Pageant Theatre of Peterborough, em New Hampshire.¹¹⁷



13 - The Bohemian Grove Play Theatre, na Califórnia. (imagem de Gabriel Moulin).

O Bohemian Grove Theatre, na Califórnia, com uma grande densidade de vegetação e árvores de grande porte, que permitem «um jogo de luzes notavelmente rico e subtil»,¹¹⁸ é o melhor exemplo de teatros de floresta, que permanece até aos nossos dias.¹¹⁹ O espectáculo dramático, com uma grande componente musical e efeitos espectaculares, é organizado e preparado durante um ano por membros do Bohemian Club of San Francisco, que tem na sua composição uma grande maioria de artistas reconhecidos de todas as áreas artísticas que participam da escrita do texto, sempre adaptado ao espaço de extrema beleza, no desenho de figurinos da representação e intervindo na estética geral que preside a cada espectáculo. Estas representações anuais, que se designam por *Midsummer High Jinks*, são espectáculos muito cuidados e de grande afluência de público, que tiveram o seu embrião em pequenas representações nocturnas que serviam de passatempo no acampamento anual dos associados,¹²⁰ de que o nome é originário. Actualmente, com grande polémica à volta do seu carácter iniciático e sacrificial, provocado pelo extremo secretismo, o acesso ao espaço onde se realiza o espectáculo único anual, na noite do sábado mais

¹¹⁶ Hazel Mackaye, «The Peterboroug Pageant». *The Drama – A Quarterly Rewiew of Dramatique Literature* – Fevereiro 1911, (pp. 136-148).

¹¹⁷ Sheldon Cheney, *The open-air theatre*. New York: Mitchell Kennerley, 1918, p. 48.

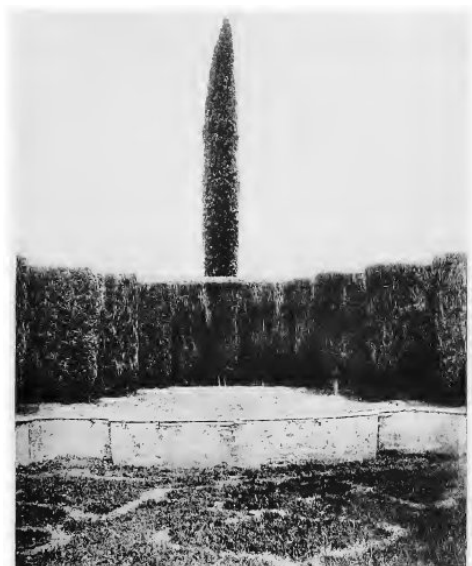
¹¹⁸ Sheldon Cheney, *The open-air theatre*. New York: Mitchell Kennerley, 1918, p. 163.

¹¹⁹ O espectáculo anual, envolto em mistério, leva ao questionamento por parte de alguns órgãos de comunicação acerca do carácter iniciático e sacrificial do evento, como pode ser constatado em vários vídeos disponíveis em http://www.youtube.com/results?search_query=bohemian+grove+2013&og=bohemian+grove+2013&gs_l=youtube.12...0.0.1.7569.0.0.0.0.0.0.0.0...0.0...1ac.11.youtube.1S_dYKDylhl, consultado em 29-08-2013.

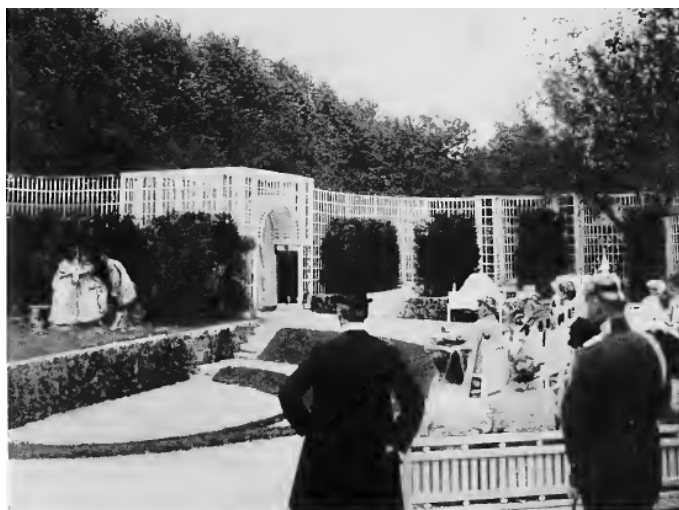
¹²⁰ Todos os associados são do sexo masculino e nenhuma mulher assiste ao espectáculo. Em 1911 a audiência rondava cerca de 1200 homens. Fonte: S/ID “The californian Grove Play”. Chicago: *The Drama – A Quarterly Rewiew of Dramatique Literature* – Fevereiro - 1911, (pp. 131-135).

próximo da lua cheia de Julho, ou Agosto, é apenas reservado aos sócios do Bohemian Club of San Francisco e seus convidados, na floresta de que são proprietários. As primeiras representações tiveram início em 29-06-1878 e eram apenas «parte de uma festa que não passava de um mero picnic» num acampamento à luz de lanternas.¹²¹

O «teatro de jardim», categoria a que pertence o teatro desmontável do cenário do espectáculo em que Treplev apresenta o seu espectáculo no primeiro acto d'A *gaivota* de Tchekhov, situa-se entre as duas anteriores. Utiliza o espaço pré-existente, pérgolas, árvores e arbustos, a que se juntam, ou não, elementos cenográficos de apoio para cada espectáculo específico e assentos provisórios, ou constrói uma estrutura arquitectural fixa, como muros e escadarias, que permitem a apresentação de espectáculos diversos. «Os mais característicos e históricos são os teatros das Italian Villa Gardens» e os Teatros de Jardim de Mannheim, que na Alemanha são bons exemplos dos mais modernos, segundo Sheldon Cheney.¹²²



14 - Teatro de Villa Gori, em Itália.¹²³



15 - Treillage-work Theatre Mannheim, na Alemanha.¹²⁴

O estudo aprofundado de Sheldon Cheney sobre o Movimento do Teatro ao Ar Livre permite ter a percepção de que não foram apenas programadores de espectáculos para espaços públicos que aderiram ao movimento, uma vez que nos estudos para construção de habitações particulares os arquitectos começam a contemplar um espaço físico especialmente preparado para a representação de espectáculos para círculos íntimos de família e amigos. Os teatros de jardim eram uma das muitas possibilidades de realizar actividades artísticas e culturais ao ar livre durante o tempo ameno. O segundo acto d' A *gaivota*, em que as personagens se reúnem para ler em voz alta, para conversar, ou simplesmente para «matar o tempo», passa-se todo no exterior, testemunhando o novo hábito

¹²¹ Porter Garnet, *Bohemian Jinks – A Treatise*. San Francisco: Bohemian Club, 1908, p. 6.

¹²² *Idem, ibidem*, p. 12.

¹²³ *Idem, ibidem*, p. 10.

¹²⁴ *Idem, ibidem*, p. 98.

de aproveitar o contacto com a natureza para actividades que antes se faziam dentro de portas. O próprio Tchekhov, que sofreu de tuberculose, esteve meses afastado da família, no campo, por motivos de saúde e beneficiou, provavelmente, desses encontros e espectáculos ao ar livre.

Mas não era apenas nos círculos familiares que os teatros de jardim eram contemplados no projecto das habitações a construir, ou renovar. Em Los Angeles, nos Estados Unidos, entre 1919 e 1923, foi construído um projecto intitulado Hollyhock House, que o arquitecto Frank Lloyd Wright desenhou para Olive Hill, propriedade da milionária Aline Barnsdall, actriz pouco promissora que fazia parte do Los Angeles Little Theatre, um dos vários teatros do Movimento Little Theatre. Estes espaços cénicos foram fundados com objectivos de renovação do teatro e fuga ao esquema de exploração empresarial que o tinha abastardado. Aconselhada a deixar a carreira de actriz, Aline Barnsdall torna-se produtora e constrói, graças à sua experiência e fabulosa capacidade financeira, uma «mansão teatro» que pretendia transformar num centro de arte americano «que rivalizasse com os das capitais artísticas europeias».¹²⁵ Com um jardim semi-circular e um terraço perfeitamente adaptados à representação de teatro ao ar livre, e com uma flexibilidade que permitia a utilização de todos os espaços da extensa área da mansão como zonas de representação de grande variedade de espectáculos, o projecto englobava uma espaçosa casa para a proprietária e casas menores para os seus sócios no projecto, estúdios para alojamento de actores e até lojas.¹²⁶



16 - Imagem do estudo realizado por Frank Lloyd Wright para a Hollyhock House em Los Angeles, nos Estados Unidos¹²⁷.

¹²⁵ Alice T. Friedman, «A House Is Not a Home: Hollyhock House as 'Art-Theater Garden'». *Journal of the Society of Architectural Historians*, Vol. 51, No.3 (Sep., 1992), (pp. 239-260) <http://www.jstor.org/stable/990686> p. 239.

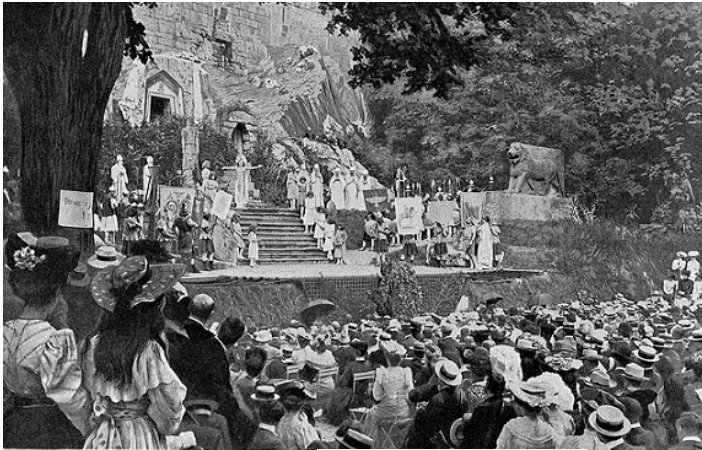
¹²⁶ Entre 1927 e 1940 a casa e grande parte do espaço exterior foi cedida à cidade de Los Angeles para ser usada como centro de artes e foi largamente utilizada para apresentação de espectáculos teatrais, organizados pela Califórnia Art Club. Mais informação sobre este espaço em Hollyhock House – The official Site of Frank Lloyd Wright's Hollyhock House em <http://hollyhockhouse.net/>, consultado em 03-08-2013.

¹²⁷ Gravura publicada pelo *Los Angeles Examiner* em 06-07-1919. Alice T. Friedman. «A House Is Not a Home: Hollyhock House as 'Art-Theater Garden'». *Journal of the Society of Architectural Historians*, Vol. 51, No.3 (Sep., 1992), (pp. 239-260) <http://www.jstor.org/stable/990686> p. 246.

Voltando a França, o prospecto desdobrável¹²⁸ «Sûr les traces du Théâtre Antique de la Nature – Balades urbaines à Champigny-sur-Marne», das Jornadas Europeias do Património, numa edição conjunta, de 2009, da Mission Tourisme, o serviço de Archives et Documentation e o Service Culturel do município de Champigny-sur-Marne dão conta da existência de um teatro da natureza nesta cidade – situada a pouco mais de uma dezena de quilómetros de Paris – inaugurado em 23 de Julho de 1905 pelo actor Alphonse Petit (1863-1913), mais conhecido por Albert Darmont (1863-1913), que depois de muitos anos em tournée «com a Ilustre Sarah Bernhardt regressa a Champigny-sur-Marne, sua terra natal, para criar um teatro ao ar livre: O Théâtre Antique de la Nature». Albert Darmont pretendeu construir um teatro ao ar livre «acessível a todos», com preços mínimos, para que a classe trabalhadora, que não tinha acesso às «representações de Nîmes, Bréziers, ou Orange», pudesse usufruir dessa experiência, que o actor considerava simultaneamente «um lazer, uma aprendizagem e uma alegria elevada e sem igual», «pois considerava a arte antiga uma arte humana e a arte social por excelência». Encorajado por Sarah Bernhardt e com a colaboração da poeta Juliette de Wils – autora de alguns dos textos representados – encontra um espaço apropriado que inaugura com estreia de *Sémiramis*, uma tragédia de Joséphin Péladan (1858-1918), num palco «com quarenta metros de largo por dezassete de profundidade, construído em três patamares»,¹²⁹ a que assistiram 4.000 espectadores, entre os quais muitos ministros e intelectuais, mas também o povo, a quem especialmente eram destinadas as produções. Com a morte do actor, em 1913, o projecto terminou e o espaço foi desmantelado.

¹²⁸ Prospecto consultado no site Calaméo, em 04-08-2013: <http://www.calameo.com/books/000814956e947f7160f15>. É possível visualizar um vídeo produzido com base em imagens no mesmo prospecto no site Ville de Champigny sur Marne, consultado em 4-08-2013: <http://www.champigny94.fr/loisirs-culture-sports/theatre-antique-nature.html>

¹²⁹ Do site Paris à Nu, consultado em 4-08-2013: <http://www.paris-a-nu.fr/le-theatre-antique-de-la-nature-albert-darmont-a-champigny-sur-marne/>.



17 - Estreia de *Sémiramis*, tragédia de Péladan em 23-07-1905 - Théâtre Antique de la Nature -Champigny sur Marne.¹³⁰



18 - Imagem retirada do desdobrável produzido pelo município de Champigny sur Marne em 2009.¹³¹

Todo este movimento e as várias experiências neste campo parecem ter-se desvanecido na Europa durante o período da Primeira Guerra Mundial, sendo recuperadas – com o regresso da paz - algumas actividades que o povo assumia como seu património e outras que os criadores, aos poucos, foram recuperando, aproveitando os espaços existentes.

Nos Estados Unidos sucedeu precisamente o contrário: o Movimento do Teatro ao Ar Livre propagou-se e adquiriu facetas muito interessantes a nível comunitário, com a montagem de espectáculos nos espaços já estabelecidos como verdadeiros teatros ao ar livre, mas também com a organização de cortejos comemorativos em praticamente todas as cidades, a que acorriam públicos de cidades vizinhas transformando-os em verdadeira festa, participada por todos. Embora o trabalho de preparação fosse comunitário, com o envolvimento de grande parte dos cidadãos na preparação do grande espectáculo, os especialistas em arte dramática começaram a ser envolvidos e foram chamados para idealizar, investigar e organizar a produção de todo o espectáculo, acabando por fomentar a realização de mais e mais cortejos, devido à qualidade artística atingida pelas produções. À semelhança do que se passa em Oberammergau, toda a população da cidade é envolvida, com a particularidade de ser a própria história da cidade e dos seus habitantes que é dramatizada e posta em cena.

No seu artigo, de 1911, «The Civic Theatre: Suggestions regarding its scope and organization»,¹³² o norte americano Percy Mackaye, descreve um projecto que tenta organizar, dar sentido e qualidade artística a eventos dramáticos que vão tendo lugar nos Estados Unidos, para que, aproveitando as artes dramáticas e os seus especialistas, se organize um plano global que abranja várias camadas da população, generalizando a ligação ao teatro dos cidadãos em vários tipos de

¹³⁰ Imagem do jornal *L'illustration* (1843-1944) de 29-07-1905. Disponível no site *Paris à Nu* «Le Théâtre Antique de La Nature – Albert Darmont à Champigny-sur-Marne» (2012). Consultado em 04-08-2013

<http://www.paris-a-nu.fr/le-theatre-antique-de-la-nature-albert-darmont-a-champigny-sur-marne/> .

¹³¹ *Idem, ibidem.*

¹³² Percy Mackaye, «The Civic Theatre: suggestions regarding its scope and organization, *The Drama*» – *A Quarterly Review of Dramatic Literature* – Fevereiro de 1911, (pp.98-116).

organizações comunitárias e estatais. O articulista começa por afirmar que em todo o país «é geral a vontade de homens e mulheres se expressarem em organizações públicas, fugindo à solidão dos sonhos isolados», e encontrando formas práticas de se «auto-realizarem através da cooperação com os outros, nas horas vagas». Assim sendo, Percy Mackaye diz estarem criadas as condições para a concretização da sua proposta de organização de vontades e aspirações, pois existia já «uma preocupação nacional de que o tempo livre fosse ocupado de forma útil e emocionalmente compensadora» por forma a evitar «caminhos viciosos e destrutivos em que podem cair os desocupados sem orientação».¹³³

Este movimento teve como inspiradora Jane Addams (1860-1935), Prémio Nobel da Paz em 1931, e a sua Hull House (1889-1963), inaugurada em 1889, em Chicago, Illinois. Com serviços de apoio a imigrantes e população pobre de Chicago, ao longo dos anos foi crescendo e passou a ocupar dez edifícios, o que lhe permitiu estender a sua acção que passou a incluir creches, cursos educacionais, uma galeria de arte, uma cozinha comunitária e muitos outros programas sociais de apoio a desfavorecidos. Jane Addams tentou desta forma colmatar a lacuna da sociedade que se industrializara, mas não produziu soluções para os desenraizados novos habitantes das cidades como, por exemplo, «um grande número de jovens raparigas, retiradas subitamente à protecção do lar» e que, sem ocupação nem apoio, se passeiam sem destino pelas ruas.¹³⁴

A organização proposta por Percy Mackaye, do citado artigo, não pretendia «ser um teatro comercial reformulado»,¹³⁵ mas antes um «instrumento eficiente de arte recreativa nas comunidades», cuja organização devia ser encabeçada por artistas, e passaria pela criação da American Federation of Arts, uma organização federativa de organizações artísticas, administrada por cidadãos exemplares e politicamente independentes, destinada a organizar os meios para prover a população americana de recursos para expressão artística das suas comunidades. Esta federação deveria também ser independente da competição comercial e suportada através de políticas e financiamentos públicos e privados adequados que lhes permitissem «possuir meios técnicos para produções não-comerciais, democráticas e de elevada qualidade artística, [também] sob a supervisão de especialistas».¹³⁶ Para funcionar correctamente a associação deveria abranger vertentes tão diversas como: a organização de cortejos nas povoações, «uma arte vasta e complexa mas de ‘amadores entusiastas’ o que a tornava uma arte de expressão comunitária por excelência»; teatro educacional (*educational theatre*) movimento com origem em Nova Iorque, com Mark Twain como presidente, que tinha como meta a educação de crianças e jovens através do «culto do seu instinto

¹³³ *Idem, ibidem*, p. 98.

¹³⁴ Jane Adams, *The Spirit of Youth and the City Street*. New York: The Macmillan Company, 1915, p. 5.

¹³⁵ Pierce Mackaye «The Civic Theatre: Suggestions regarding its scope and organization», *The Drama – A Quarterly Review of Dramatique Literature* – Fevereiro de 1911, p. 100.

¹³⁶ *Idem, ibidem*, p. 100.

dramático e da imaginação»;¹³⁷ «teatro sociológico» (*Sociological Theatre*) que tinha como exemplo a forma como as artes expressivas foram utilizadas na Hull House; associações recreativas que promovessem e organizassem a prática de actividades ligadas ao teatro cívico, folclore e dança (fomentadas pela população imigrante) sob a direcção de professores qualificados (*Playground Associations*); uma associação formada por clérigos de Nova Iorque (*Christmas Play Association*) para o ressurgimento e produção de espectáculos de Natal, Mistérios e Moralidades, em associação com o Teatro Cívico; festivais dramáticos amadores, ligados às paróquias, que devem ser animados do espírito e qualidade do Movimento Teatro Cívico (*Church Festivals*). Para estabelecer os parâmetros ideais da utilização do teatro como meio de elevação cultural das comunidades, deveria ainda estabelecer e criar normas para representação de peças de teatro – em espaços convencionais e ao ar livre – nas universidades e escolas, criando um verdadeiro movimento, e encontrar especialistas para o liderar e, por último, uma organização que englobasse as várias artes, que promovesse desenvolvimento de tendências artísticas envolvendo dança, pantomima, grupos corais, sempre no espírito de Teatro Cívico.

O autor apresenta o projecto – bastante detalhado – e defende que o teatro da democracia é o Teatro Cívico, em que as várias artes são chamadas a cooperar, preenchendo uma lacuna que o teatro comercial não pode preencher «por excluir a participação e expressão populares inerentes à arte social».¹³⁸ Este «teatro de arte recreativa» deveria harmonizar o tradicional «teatro estético», o «teatro educacional, o religioso, o teatro sociológico»¹³⁹ e deveria ocupar um espaço privilegiado em cada localidade, num edifício construído para o efeito, numa praça suficientemente grande para poder comportar espectáculos ao ar livre, nomeadamente cortejos. O edifício, cuja arquitectura é minuciosamente descrita pelo autor, referindo a utilidade de cada espaço, deveria ter em volta uma espécie de plataformas, que serviriam de «palcos» às representações ao ar livre.

É nítida no artigo a preocupação em transformar a arte dramática em algo que faça parte do quotidiano de todos, em todas as frentes em que por ela possam ser abrangidos. É nítida, também, a preocupação de transformar a vida de todos através do teatro. Um teatro para todos, feito por todos, em conjunto. E o espaço ao ar livre faz parte do projecto, como não poderia deixar de ser. É aí que o povo se sente em casa. É desses espaços que se faz a sua memória mais persistente, por ser partilhada com muitos, e muitas vezes reactivada, quer pelo convívio, quer pela permanência nesse espaço comunitário. É também aí que o teatro cria memórias mais marcantes pois, ao espaço público partilhado, juntam-se as emoções colectivas compartilhadas por muitos, num mesmo espaço e num mesmo tempo, uma vez que permanecem num primeiro plano da memória dos grupos «as

¹³⁷ *Idem, ibidem*, p. 103.

¹³⁸ *Idem, ibidem*, p. 105.

¹³⁹ *Idem, ibidem*, p. 106.

lembranças que concernem ao maior número dos seus membros», enquanto que as vividas individualmente, ou por um pequeno grupo, embora existam na memória, como reflexo de memorização, tendam a passar para último plano, como Maurice Halbwachs (1990) explana no seu livro *A memória Coletiva*.¹⁴⁰

Essa vivência conjunta num espaço público, que é sentido como «casa comum», amplia a experiência colectiva e inscreve-se nesse mesmo espaço «vivido»¹⁴¹ em comunhão, opondo-se ao espaço convencional das representações dramáticas em espaços fechados, possuidor, cada um deles, de conotações próprias e de um conjunto de «imposições e potencialidades, objectivas e subjectivas, apercebidas pelos indivíduos» que os podem transformar em espaços não-desejados e «sentidos como frustrantes [porque] não correspondem às aspirações das pessoas e porque representam a exclusão social». ¹⁴² Estes pontos de vista vêm apoiar os ideais que levaram a algumas das experiências de teatro ao ar livre – já aqui referidas – que tiveram como objectivo uma democratização do teatro, mas também outras experiências realizadas ao ar livre e que pretendiam ir mais longe, no sentido de encontrar as «novas formas» que Treplev tão veementemente reclamava n’*A gaivota*, para lá de um teatro apenas sustentado por «rotina e preconceito» e necessitado de urgente renovação. À radicalidade do «tudo ou nada» do sobrinho, responde a maturidade de Sorine com um sereno «não podemos passar sem o teatro». ¹⁴³

Embora atrasado relativamente às mudanças operadas nas outras artes – que conseguiram encontrar novas formas de ver a realidade e de a espelhar, recriando-a – o teatro acaba por iniciar um processo de renovação com o contributo de múltiplas experiências, umas mais inovadoras que outras, voltando-se, não para o passado, mas para o futuro, e procurando exaustivamente as «novas formas» através de experimentação exaustiva, buscando um teatro ideal que fosse, em si mesmo expressão, sem necessidade de artificialismos, ou da exposição impudica da realidade. Um teatro mais subtil, que falasse directamente ao ser humano, mais pelos sentidos do que pela linguagem que usa a palavra como veículo. Um teatro que parece ter encaminhado as suas experiências de forma a tratar o ser humano como Treplev imaginou que ele seria dentro de milhares de anos, no espectáculo que apresenta no primeiro acto d’ *A gaivota*: como parte de uma «alma colectiva universal», em que «a consciência dos homens [se confunde] com o instinto dos animais»,¹⁴⁴ devolvendo-lhe as suas capacidades inatas de ligação a uma vivência sensorial comum a todos os seres, mas adulterada pela socialização.

¹⁴⁰ Maurice Halbwachs. *A memória colectiva*. São Paulo: Edições Vértice, 1990, p. 45.

¹⁴¹ «[...]ou seja, investido por uma experiência sensorio-motora, táctil, visual, afectiva e social, que produz, através das relações estabelecidas com ele, um conjunto de significações carregadas de valores culturais próprios» Gustave-N. Fischer. *Psicologia Social do ambiente*. Lisboa: Instituto Piaget, 1992, p. 38.

¹⁴² *Idem, ibidem*, p. 200.

¹⁴³ Anton Tchekhov, *A gaivota*. Tradução de Regina Guimarães. Braga: companhia de Teatro de Braga, 2002, p. 15.

¹⁴⁴ Anton Tchekhov, *A gaivota*. Tradução de Regina Guimarães. Braga: companhia de Teatro de Braga. 2002, (pp.23-24).

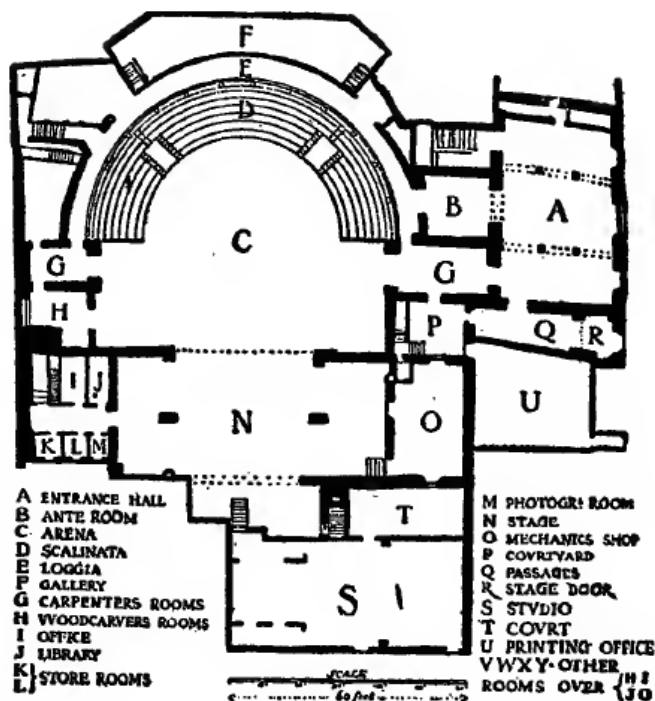
Gordon Craig (1872-1966), encenador, produtor e actor, nascido em Inglaterra, filho da actriz Ellen Terry (1848-1928), foi, por razões familiares, criando desde a infância uma ligação ao teatro. Averso ao realismo por considerar que coarctava a imaginação, muito cedo começou as suas pesquisas em busca de «novas formas» que fizessem caminhar o teatro para um novo patamar, em que a realidade mostrada aos sentidos do espectador fosse apenas o sugerir de algo, usufruindo este ludicamente do jogo de formas e de claro-escuros, através de cenários inovadoramente constituídos por painéis, que manipulava (como criança num jogo), para conseguir a emoção exacta que o espectador receberia ao visualizar as imagens que criava.

Também Gordon Craig fez parte do Movimento do Teatro ao Ar Livre, mas o «ar» que procurou e encontrou em Florença, no Arena Goldoni Theatre,¹⁴⁵ era mais que ar puro. Era uma fuga à crítica, à incompreensão e falta de condições de trabalho para prosseguir a investigação das suas propostas estéticas. Em 1908, a revista *The Mask* nasce no Goldoni Arena Theatre com o objectivo de «combater o Realismo, a vulgaridade, o comercialismo e espírito mercantil, o 'teatricalismo', a personalidade agressiva do actor, o 'star system', os teatros mal construídos, a invasão do teatro por outros artistas»¹⁴⁶ e solicitando a colaboração de intelectuais e artistas interessados em comungar do projecto de Gordon Craig. Em 1913 é também inaugurada no Goldoni Arena Theatre a Gordon Craig School, complemento fundamental ao projecto de Craig de transformar arte e artistas, com aulas em que vigorava a partilha de conhecimento entre todos os elementos que integravam o projecto,¹⁴⁷ em matérias que iam do treino de voz à construção e manipulação de marionetas, passando por Teoria da iluminação teatral, História do Teatro, etc..

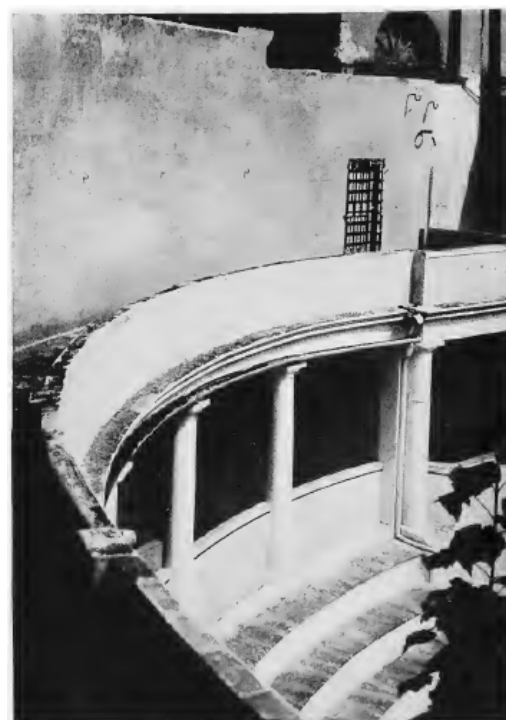
¹⁴⁵ O Goldoni Arena Theatre resultou da reconstrução do antigo convento fundado por Analena, em 1443, para recolher viúvas e jovens raparigas sob a ordem de St. Dominic. No século XIX Luigi Gargani adquire-o com o objectivo de o transformar num centro de diversão para todas as estações do ano, inaugurado na Primavera de 1818, (que dedicou a Carlo Goldoni) a ser constituído pelo Arena (teatro ao ar livre), uma sala de espectáculos convencional fechada, jardins, salas de jogos e vários espaços recreativos. O Arena foi desenhado e construído pelo arquitecto Corazzi, em conformidade com os teatros romanos, e albergava 1500 espectadores sentados. Gordon Graig, *A living theatre - The Gordon Craig School, The Arena Goldoni, The Mask*: Florence (sem editora) 1913, p. 24.

¹⁴⁶ *Idem, ibidem*, p. 13.

¹⁴⁷ Embora não fizesse parte do projecto inicial, a escola passou também a receber alunos, escolhidos rigorosamente, que pagavam os seus estudos e participavam das aulas teóricas e práticas, aprendendo a fazer todas as tarefas relacionadas com a montagem de um espectáculo, desde trabalho de actor, ao de carpinteiro, ou maquinista. *Idem, ibidem*, p. 46.



19 - Planta do Arena Goldoni Theatre, (1818) em Florença, o único teatro romano no género que englobava espaços para estúdios, workshops e oficinas, uma mais-valia para grupos de teatro experimental.¹⁴⁸



20 - Um canto do Arena Goldoni Theatre (Imagem de Gordon Craig).¹⁴⁹

O teatro inovador de Gordon Craig, embora num espaço ao ar livre, não utilizava a luz solar como componente dos espectáculos que produziu. Uma das facetas fundamentais dos espectáculos que criou era o trabalho de iluminação dos inovadores painéis que caracterizaram os cenários que desenhava, em que as formas eram esculpidas com luz, meticulosamente, tentando obter o efeito exacto que produzisse no espectador a emoção que o autor desejava, utilizando, certamente, as capacidades adquiridas no seu domínio da arte da gravura. Arthur Symons apelidava Gordon Craig¹⁵⁰ de «génio da linha» por produzir efeitos completamente novos e originais, trabalhando essencialmente «com quadrados e linhas rectas, raramente com curvas» e vestindo o palco com roupagens que dividia «com linhas verticais, encaminhando o olhar para o alto» de forma a fixar a atenção do olhar, e alargando o espaço visual.¹⁵¹ «Craig parece conhecer a linha perfeita para a alegria, a angústia, da força da esperança, do desespero»,¹⁵² utilizando formas e actores, que dirigia com o mesmo rigor com que disciplinava e moldava a luz, para que se transformassem nas formas

¹⁴⁸ Sheldon Cheney, *The Open-air theatre*. New York: Mitchell Kennerley, 1918, p. 44.

¹⁴⁹ *Idem, ibidem*, frontispício.

¹⁵⁰ Arthur Symons, «A new art of the stage» in *Studies in seven arts*. London: Archibald Constable and Company, 1906, (pp. 349-367).

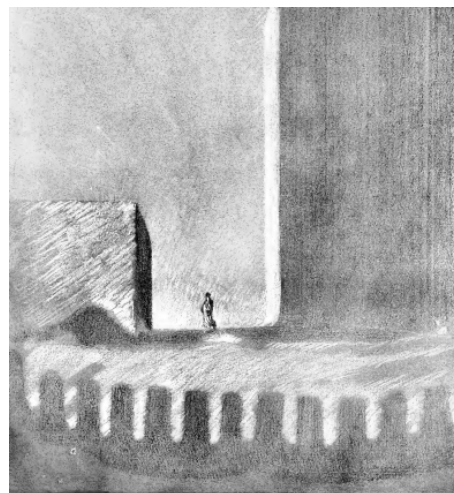
¹⁵¹ *Idem, ibidem*, p. 34.

¹⁵² Georg Baltrushaitis, «The path of Gordon Craig», in Gordon Craig, *A living theatre - The Gordon Craig School, The Arena Goldoni, The Mask*: Florence (sem editora), 1911, p. 38.

vivas que se movimentavam nos seus expressivos cenários, por entre «faixas de luz e de sombra»¹⁵³ que eram, elas próprias, «como seres vivos acometidos pelo silêncio das suas vidas trágicas».¹⁵⁴



21 - Estudo de *Macbeth*, um dos muitos que idealizou e nunca foi construído.¹⁵⁵



22 - Estudo de Gordon Craig para *Hamlet*, em 1907.¹⁵⁶

O objectivo de Gordon Craig, expresso no artigo intitulado «The open-air theatre», de 1909, inscrito no seu livro *On the art of theatre* (1911), era «quebrar o feitiço»¹⁵⁷ que assolava o teatro de tempos a tempos e que tinha regressado mais uma vez, pretendendo agora representar a vida o mais fielmente possível. Para quebrar o «feitiço», o criador não apresentou uma solução, mas terminou o artigo questionando o leitor sobre o que consideraria mais apropriado para apresentar ao público: aquilo a que se chamava «a nova arte do teatro» – teatro ao ar livre –, ou o «teatro dentro de portas»? O primeiro fornecendo condições naturais e o segundo artificiais.¹⁵⁸

Embora considerasse que a forma como o teatro ao ar livre estava a ser utilizada não ia ao encontro de uma arte viva e verdadeiramente criadora, por conjurar um teatro do passado que não conseguia ultrapassar-se a si próprio, são dele as palavras que a seguir transcrevo, pois são de defesa absoluta do teatro ao ar livre:

Há muito, muito tempo, o cenário teatral era arquitectura. Pouco depois tornou-se imitação de arquitectura; ainda um pouco depois, tornou-se imitação artificial de arquitectura. Depois perdeu a cabeça, enlouqueceu e transformou-se num asilo de lunáticos.¹⁵⁹

A proposta de Gordon Craig vai no sentido de conduzir novamente o teatro para o espaço ao ar livre, porque considera que «quando o teatro foi transportado para dentro de portas, morreu»,

¹⁵³ *Idem, Ibidem.*

¹⁵⁴ *Idem, Ibidem.*

¹⁵⁵ Gordon Craig. *Towards a new theatre - Forty designs for stage scenes with critical notes by the inventor*. London e Toronto: J. M. Dent & Sons Limited. 1907, p. 282.

¹⁵⁶ *Idem, ibidem*, frontispício.

¹⁵⁷ Edward Gordon Craig, *On the Art of the Theatre*. Chicago: Browne's Bookstore, 1911, (pp. 289-292).

¹⁵⁸ *Idem, ibidem* p. 292.

¹⁵⁹ Gordon Craig, *Towards a new theatre - Forty designs for stage scenes with critical notes by the inventor*. London e Toronto: J. M. Dent & Sons Limited, 1907, p. 6.

por, como o Homem, necessitar do sol sobre si para viver. Transformando o espectáculo teatral e o seu espaço num momento/tempo em que a imagem se transforma em símbolo, eleva a mente do espectador a um plano de prazer criativo, muito mais consentâneo com a liberdade do teatro ao ar livre. O espectador deixa de ser encarado apenas como alguém colocado passivamente no «local onde se vê», para se transformar em co-criador, transformando definitivamente as «velhas formas» que Treplev, face visível de Tchekhov, irreverente e corajosamente recusava, enfrentando até a mãe, de quem «esmolava» pequenos farrapos de ternura.¹⁶⁰

¹⁶⁰ Anton Tchekhov, *A gaivota*. Tradução de Regina Guimarães. Braga: companhia de Teatro de Braga, 2002, acto III, p. 71.

2. TEATRO DA NATUREZA NO JARDIM DA ESTRELA

Foi através da leitura das *Memórias de Adelina Abranches – Apresentadas por Aura Abranches* (1947)¹⁶¹ que tive o primeiro contacto com o Teatro da Natureza português. A idealização na minha mente de um espectáculo realizado à noite, num jardim, numa altura em que a iluminação dos próprios teatros era ainda deficitária, o fascínio do contacto com a natureza, a apresentação de uma Tragédia Grega – em tais condições excepcionais – e o idealismo, que me pareceu sentir na vontade de criação da companhia por parte dos seus fundadores, provocaram em mim a vontade de saber mais. As palavras com que a actriz Adelina Abranches (1866-1945) inicia o trecho do seu livro dedicado ao Teatro da Natureza mostram bem o entusiasmo daquele grupo, que acabou por me contagiar.

Um dia Alexandre de Azevedo, de braço dado com Augusto de Pina, estupendo cenógrafo, pensou que seria possível tentar-se em Lisboa, este género de espectáculos, tão apreciado no estrangeiro e desconhecido em Portugal.¹⁶²

Os espectáculos a que a actriz se refere são os da Comédie Française e, provavelmente, os realizados no Teatro de Orange, uma vez que acrescenta que o actor Alexandre de Azevedo se sentia «com fôlego para fazer todas as peças do repertório do Mounet-Souilly»,¹⁶³ um dos actores mais admirado em França, à época, pelas suas brilhantes interpretações.

Esta primeira impressão, deixada pelas palavras de Adelina Abranches, pode criar a ideia de que os espectáculos apresentados pelo denominado Teatro da Natureza foram apenas um meio de subsistência, semelhante às itinerâncias de verão, realizadas por alguns grupos de actores, para compensar a estreiteza das temporadas teatrais em que os seus contratos estavam assegurados, ou como uma forma de Alexandre de Azevedo conseguir fazer os papéis para que se sentia vocacionado, como actor. Mas o aprofundar da investigação leva-nos mais longe, e insere, claramente, o fenómeno numa das várias tentativas de emersão do ambiente degradado que se vivia no teatro português.

São os factos que repõem a verdade, mas estes têm como base periódicos, numa época em que é muito clara a influência que o meio teatral tinha na imprensa. É com a informação que neles encontrei que tentarei lançar alguma luz sobre a pequenina estrela que brilhou para o teatro português, no Jardim da Estrela, nas cálidas noites do Verão de 1911.

¹⁶¹ Aura Abranches, *Memórias de Adelina Abranches – Apresentadas por Aura Abranches*. Lisboa: Edição da Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1947.

¹⁶² *Idem, ibidem*, p. 272.

¹⁶³ *Idem, ibidem*.

Embora o seu nome surja em muitas fontes ligado à ideia que dará origem ao Teatro da Natureza português, uma entrevista de Alexandre de Azevedo ao Jornal *A Capital – Diário Republicano da noite*, a 4 de Abril de 1911, esclarece que a génese do projecto se deveu a uma conversa de bastidores, durante um espectáculo, em que Augusto de Pina lhe confessou ter um «empreendimento que tinha vontade de pôr em prática, conquanto contasse com dificuldades sem conta». Alexandre de Azevedo dirigiu-se no dia seguinte ao atelier do cenógrafo e «colocou-se ao seu lado, oferecendo-lhe arranjar os artistas indispensáveis».¹⁶⁴ O local escolhido foi o Jardim da Estrela, junto ao coreto, «um sítio magnífico», onde fariam «reviver a Tragédia Grega [...] idílios pastoris, autos genuinamente portugueses e de fácil adaptação à natureza», tendo a companhia como propósito «aproveitar a maior soma de originais portugueses [que lhes fosse] possível».¹⁶⁵

Já com itinerância prevista, pretendiam apresentar o espectáculo em locais com as «condições mais aprazíveis e de maior encanto, desde que [fossem] vedados», estando na altura previstas representações em «Caldas da Rainha, no Porto, em Coimbra, na Figueira da Foz e no Estoril».¹⁶⁶ Esta restrição de acesso parece novamente indiciar objectivos de lucro, mas outra entrevista com Alexandre de Azevedo clarifica:

Queremos que vá lá a maior porção de gente possível. Creia, o nosso objectivo, ao abalançarmo-nos a tão arrojado cometimento, é, exclusivamente, realizarmos alguma coisa de novo e original e interessarmos o público pelo teatro, contribuindo, assim, para incutir vida e alento no nosso tão depauperado meio artístico.¹⁶⁷

Relativamente ao preço dos bilhetes, o actor esclarece que «o preço geral da entrada será 100 Reis», com direito ao concerto que, no intervalo, «dará, no coreto, uma banda militar».¹⁶⁸ Pela comparação com o preço do jornal diário em que a entrevista é publicada – 10 Reis – e pelo espanto do entrevistador, que comenta o valor da entrada – «apenas um tostão» –, podemos depreender que era, efectivamente, um valor acessível para uma grande maioria.

Na mesma entrevista é-nos revelada a constituição de uma «sociedade empresária» de que fizeram parte Alexandre de Azevedo, Augusto de Pina, Adelina Abranches e Pinto Costa e que a maioria dos elementos do elenco são provenientes do Teatro República (ex-D. Amélia). Relativamente ao reportório, decidiram, «como se tem feito em França»,¹⁶⁹ iniciar a produção com

¹⁶⁴ Anónimo, «Teatro da Natureza – Projectado por Augusto Pina, propõe-se realizá-lo Alexandre d' Azevedo – um *interview* com este último». Lisboa: *A Capital – Diário Republicano da noite*, 04-04-1911, p. 1.

¹⁶⁵ *Idem, ibidem.*

¹⁶⁶ *Idem, ibidem.*

¹⁶⁷ Anónimo, «Teatro da Natureza ou Teatro ao ar livre». Lisboa: *A Capital – Diário Republicano da noite*, 16-06-1911, p. 1.

¹⁶⁸ *Idem, ibidem.*

¹⁶⁹ *Idem, ibidem.*

uma peça grega, escolhendo *Orestes*, de Ésquilo, que «Coelho de Carvalho já havia paciente e, com certeza, eruditamente, traduzido».¹⁷⁰

A referência à experiência francesa reforça a ideia de que se pretendia fazer algo semelhante ao que a Comédie Française vinha fazendo e dá sequência ao que usualmente se fazia no país: importar, adaptar e apresentar algo que já foi feito lá fora com bons resultados. A maior parte dos espectáculos representados nas salas eram versões de peças traduzidas, «acomodadas», adaptadas, ao gosto português, ou mantendo a ausência dessa particularidade, pelo que algumas delas nada tinham a ver com a realidade portuguesa. Daí a preocupação dos fundadores do Teatro da Natureza, expressa por Alexandre de Azevedo, de encontrar textos de autores portugueses.

Desencadeado o processo, as dificuldades de execução do projecto inovador determinaram os espectáculos que foram, efectivamente, apresentados no Jardim da Estrela, mas é importante registar as intenções dos seus autores. Movidos pela vontade de fazer melhor e diferente, embalados por sonhos de difícil concretização – num país que pouco tinha mudado desde que Alexandre Herculano tinha afirmado estar o teatro a «'prostituir-se moralmente cada vez mais', por culpa dos empresários cujo 'evangelho era o livro de caixa'»¹⁷¹ –, os escassos espectáculos realizados no Jardim da Estrela podem não parecer grande feito, mas foram, certamente, impulso para outros sonhos e para outros voos por parte de outros criadores e uma abertura para «novas formas» de ver o teatro ou, simplesmente, para «os mundos» que o teatro pode ser, por parte do público que participou dos espectáculos do Teatro da Natureza no Verão de 1911.

2.1 Panorama do teatro no primeiro ano da República

Para compreender o teatro que se oferecia aos espectadores em Portugal, após a implantação da República, é necessário entender o caminho percorrido até aí. Segundo Bernard Martocq,¹⁷² a relação entre o teatro português do século XIX e o dos restantes países da Europa está directamente ligada à frequência com que se «deslocavam a Lisboa e ao Porto as trupes originárias principalmente de França, Itália e, em menor número, de Espanha».¹⁷³ Para o autor, é fulcral compreender a influência do teatro vindo de fora no panorama do teatro português, em que rareava a produção de originais portugueses e se multiplicam as traduções e adaptações de textos, fenómeno que se reproduziu exponencialmente desde a vinda de Emile Doux para Portugal, em

¹⁷⁰ Com a seguinte distribuição anunciada: *Orestes*, Alexandre de Azevedo; *Egisto*, o Rei: Pinto Costa; *Pylades*: Lopes Pimentel; Um escravo; Theodoro Santos: Um palaciano; Raphael Marques; outro palaciano: Thomaz Vieira; *Electra*: Adelina Abranches; *Klitainmestra*, a rainha: Barbara; *Coripheu*: Aura Abranches; *Ama de Orestes*: Paz Rodrigues. *Idem, ibidem*.

¹⁷¹ Citado por José-Augusto França, «Duas notas sobre Alexandre Dumas em Portugal – O teatro da rua dos condes». Do Site 200 Anos do romance de aventuras – Estudos sobre a vida de Alexandre Dumas. Consultado em 02-09-2013 <http://purl.pt/301/1/dumas-estudos/jafranca-1.html>

¹⁷² Bernard Martocq. «Du 'Théâtre Libre' au 'Teatro Livre': L'expérience de Manuel Laranjeira». *Les rapports culturels et littéraires entre Portugal et la France – Actes du colloque*. Paris: Fondation Calouste Gulbenkian - Centre Culturel Portugais, 1982, (pp .503-514).

¹⁷³ *Idem, ibidem*, p. 503.

1835, com o objectivo de dar a conhecer o reportório romântico, e que acabou por, inclusive, modelar a forma de representar de gerações de actores portugueses, de quem foi professor, e que serviriam de modelo às gerações seguintes, criando estilos próprios que eram imitados pelos mais novos. Actores como Eleonora Duse, ou Sarah Bernhardt, por exemplo, contribuíram grandemente para a implantação deste reportório, ao visitarem Lisboa e o Porto nas suas tournées.¹⁷⁴

É este o teatro que alguns intelectuais portugueses recusam. É este o teatro que Treplev rejeita e que a escrita de Tchekhov contraria. Em Portugal algumas vozes se levantam e alguns «braços arregaçam as mangas» para fazerem qualquer coisa mais, em vez de apenas discorrerem sobre o assunto, nas imensas revistas e jornais em que o teatro era tema de relevo¹⁷⁵.

Proclamada a República, em 5 de Outubro de 1910, muito pouco mudou no panorama teatral português, para além dos nomes das salas que foram adaptados à nova realidade em que reis e rainhas já não eram soberanos. Continuaram nas salas as mesmas operetas, comédias, dramas históricos, zarzuelas e revistas e teatro infantil¹⁷⁶ de sempre, com espectáculos a que se «lavava a cara» com novos artistas, novo cenário, ou guarda-roupa, anunciados com «grande alarido» nos anúncios dos jornais, numa tentativa desenfreada por parte dos produtores de fazer lucro a todo o custo, tentando angariar para si o público de outras salas, de que, por vezes, «copiavam» a programação, encomendando traduções dos mesmos textos.

O Teatro da Rua dos Condes evoluiu do barracão inicial para um verdadeiro teatro, que será substituído, em 1888, por outro que se foi «especializando em operetas e teatro de revista».¹⁷⁷ De lá saíram muitos dos artistas que vieram a trabalhar no Teatro Nacional, como Adelina Abranches, por exemplo. Depois de uma fase em que alternou espectáculos de variedades com cinematógrafo, o Teatro da Rua dos Condes acabou por transformar-se em Cinema Condes, em 1916. O Teatro do Ginásio, na Rua Nova da Trindade, «vacionado desde o início para a comédia», era tão procurado pelo público que foi substituído por um edifício maior e com melhores condições. Ardeu completamente em 1921, dando lugar a uma sala com 1335 lugares,¹⁷⁸ mas rapidamente acabou por se dedicar (também) ao cinema. Um pouco mais acima, na mesma rua, o Teatro da Trindade, era «especializado em comédias e operetas»¹⁷⁹ e realizava bailes na própria sala de espectáculos, que

¹⁷⁴ *Idem, ibidem.*

¹⁷⁵ José-Augusto França contabiliza cerca de «40 jornais consagrados ao teatro, já desde o fim dos anos 30» do século XIX. José-Augusto França. «Duas notas sobre Alexandre Dumas em Portugal – O teatro da Rua dos Condes». Do Site *200 Anos do romance de aventuras – Estudos sobre a vida de Alexandre Dumas*. Consultado em 02-09-2013

¹⁷⁶ Companhia Infantil do Rocio, com duas sessões diárias, como pode ser constatado, por exemplo, pela carteleira do jornal *A Capital – diário republicano da noite* dos dias 15-07-1911, 19-07-1911, 22-07-1911, 26-07-1911, 29-07-1911, p. 3. O espectáculo anunciado em algumas delas é uma revista, com números novos, para além de outro com a designação de «espectáculo variado». Eram espectáculos para adultos, com papéis de adultos representados por crianças.

¹⁷⁷ Glória Bastos e Ana Isabel P. Teixeira de Vasconcelos. *O Teatro em Lisboa no tempo da primeira República*. Lisboa: Museu Nacional do Teatro, 2004, p. 45.

¹⁷⁸ *Idem, ibidem*, p. 46.

¹⁷⁹ *Idem ibidem*, p. 48.

tinha um mecanismo que a subia e nivelava com o palco, mas sem resultados brilhantes. Só na temporada de 1919-1920, organizada por Augusto de Pina (1872-1938), consegue salientar-se um pouco com uma companhia que o cenógrafo formou, e com António Pinheiro como ensaiador, tendo como resultado «uma temporada brilhante».¹⁸⁰ Na Avenida da Liberdade, o Teatro Avenida, pequeno e pouco seguro, dedicava-se à opereta e à revista durante o primeiro ano da República, tendo Luís Galhardo como empresário.¹⁸¹ Para lá se mudou a empresa Amélia Rey Colaço-Robles Monteiro, na sequência do incêndio do Teatro Nacional Almeida Garrett, em 2 de Dezembro de 1964. Em 1967 será a vez do Teatro Avenida – inaugurado em 1888, ano do trágico incêndio do Teatro Baquet – ser devorado pelas chamas. Na rua da Palma, o Teatro Apolo – nome com que foi rebaptizado o Teatro do Príncipe Real – eram apresentados «dramas populares e baixa comédia, operetas e teatro de revista»¹⁸² – algumas com grande afluência de público – com o actor António Pinheiro (1867-1943) como ensaiador. António Pinheiro saiu em 1911 e Schwalbach (1860-1946) ficou à frente do teatro, por um curto período, com bastante êxito, mas a experiência dura pouco tempo. O Teatro Moderno não fez jus ao nome e limitou-se a apresentar «revistas de autores menores»,¹⁸³ espectáculos de variedades e algumas projecções cinematográficas. Alguns palcos secundários reforçavam o panorama, mas a qualidade dos espectáculos não melhorava com isso. Eram espectáculos de amadores, ou semi-profissionais, que muito desagradavam aos profissionais encartados, uma vez que lhes retiravam público e postos de trabalho.

Quanto ao Teatro Nacional Almeida Garrett, o teatro que deveria ser de todos, não cumpria o papel que lhe competia no panorama do teatro nacional de divulgação do património dramático mundial e nacional de qualidade – que poderia levar à formação do gosto dos públicos – nem caminhava à frente dos restantes no percurso que o teatro europeu há muito desenhava além fronteiras. Com pouco público e espectáculos pouco apelativos, começou o primeiro ano da República com um enorme prejuízo causado pelo falhanço de uma *tournee* pelo Brasil. Com legislação de funcionamento pouco adequada à nova realidade republicana, conseguiu libertar-se de alguns constrangimentos de censura e controle estatal e a exploração particular foi entregue a Lino Ferreira,¹⁸⁴ comerciante e autor de teatro ligeiro, de que resultou, em Novembro de 1911, a estreia de *20 000 Dólares*, um grande êxito de bilheteira. Mas os problemas vão continuar e, muitas vezes, são expostos nos jornais, facto que desprestigia, ainda mais, a casa de Garrett, considerada pela imprensa como «o asilo dos entrevados da cena».¹⁸⁵ Os problemas não ficam resolvidos e a nova legislação não consegue dar resposta aos entraves de organização – nem às questiúnculas que se

¹⁸⁰ *Idem ibidem*, p. 49.

¹⁸¹ *Idem ibidem*, p. 50.

¹⁸² *Idem ibidem*, p. 52.

¹⁸³ *Idem, ibidem*, p. 55.

¹⁸⁴ *Idem, ibidem*, p. 35.

¹⁸⁵ *Idem, ibidem*, P. 40.

sobrepujam ao verdadeiro interesse da arte teatral – e transformar um teatro em que os actores apareciam nos ensaios quando queriam e os governantes não tinham qualquer ideal estético, segundo palavras de António Pinheiro.¹⁸⁶

Apenas o Teatro República (ex-D. Amélia), – continuando a ter a orientação do Visconde de São Luiz de Braga (1850-1918), «que vivia no teatro e para o teatro»¹⁸⁷ – embora tivesse como programação base «o drama e a alta comédia», na época de Verão «recebia diferentes companhias de ópera, opereta e zarzuela».¹⁸⁸ Foi pelo palco do Teatro República que passaram, por exemplo, catorze espectáculos com textos de Shakespeare na temporada de 1895-1896, *Hedda Gabler*, de Henrik Ibsen (1898), pela Companhia Eleonora Duse, *Os Espectros*, de Henrik Ibsen (1898), pela Companhia Ermete Novelli, *Hamlet* (1899), pela Companhia Sarah Bernhardt, *A Casa da Boneca* (1901e 1902) e *Espectros* (1901) de Henrik Ibsen.¹⁸⁹ De produção própria, ou recebendo espectáculos vindos de fora, havia uma fuga ao ciclo fechado do teatro que se fazia em Portugal. Embora com os mesmos objectivos de lucro das restantes companhias, havia uma criteriosa escolha de elencos e um cuidado com a programação que fazia do Teatro República um espaço privilegiado no panorama teatral português e a sala mais elegante da capital, «rivalizando superiormente com o Teatro Nacional Almeida Garrett» e frequentado por público igualmente elegante, independentemente da classe social a que pertencesse.¹⁹⁰

Com o objectivo imediato do lucro e rentabilidade máximos, a maior parte das companhias produzia espectáculos «em massa», com cenários que passavam de umas peças para as outras, até se desfazerem, e usando os actores ao limite, com horários de quase escravidão – muitas vezes sem qualquer folga – estreando peça atrás de peça. Com pouco tempo para preparação dos novos espectáculos, que se sucediam com intervalos de poucos dias, devido à necessidade de renovação constante de repertórios e/ou acrescento de elementos «chamativos», como «números» novos, «cenários renovados», substituição de actores, etc., nos ensaios em que pouco mais se fazia que assegurar que os textos eram transmitidos de forma a que as figuras «compostas» fossem do agrado do público, apoiando-se, para isso, no precioso trabalho do «ponto», que seguia o espectáculo de texto na mão, na sua «caixa» colocada no palco, e lhes «soprava» o texto sempre que a memória os traía.

¹⁸⁶ Citado por Glória Bastos e Ana Isabel P. Teixeira de Vasconcelos. *O Teatro em Lisboa no tempo da primeira República*. Lisboa: Museu Nacional do Teatro. 2004. p. 41.

¹⁸⁷ *Idem, ibidem*, p. 43.

¹⁸⁸ Glória Bastos e Ana Isabel P. Teixeira de Vasconcelos, *O Teatro em Lisboa no tempo da primeira República*. Lisboa: Museu Nacional do Teatro, 2004, p. 42.

¹⁸⁹ CETbase – Ficha do Teatro D. Amélia.

<http://www3.fl.ul.pt/CETbase/reports/client/Report.htm?ObjType=Espaco&ObjId=1193>

¹⁹⁰ Leitão de Barros, citado por Glória Bastos e Ana Isabel P. Teixeira de Vasconcelos em *O Teatro em Lisboa no tempo da primeira República*. Lisboa: Museu Nacional do Teatro, 2004 p. 43.

A falta de formação profissional e cultural da generalidade dos actores – que aprendiam fazendo, ou vendo fazer – levava a que se copiassem uns aos outros e representassem sem muita consciência do que devia ser verdadeiramente a profissão e o seu trabalho específico, ou mesmo do que significavam as palavras que debitavam, no «tom» do actor escolhido como modelo. Também o culto da «vedeta», instituído em Portugal graças à influência de Emile Doux, que «educou os actores portugueses da geração romântica [e] inventou a primeira grande vedeta feminina que foi Emília das Neves»,¹⁹¹ prejudicava muito a qualidade dos espectáculos. Os actores principais, como A. Biguet já referia relativamente ao teatro francês,¹⁹² tudo faziam para se salientar, servindo mais o seu prestígio pessoal que o da globalidade do espectáculo. Os actores secundários limitavam-se a «dar-lhes a deixa» e muito dificilmente saíam dessa posição «subalterna» em que os primeiros actores os mantinham, muitas vezes à custa de separação de espaços geográficos nos bastidores e da relação de reverência e subserviência em que eram mantidos.¹⁹³

Arkadina, a actriz «instalada na profissão», que Tchekhov nos apresenta n' *A gaivota*, tudo faz para se salientar, num espectáculo em que não é escolhida para protagonista, depreciando o valor da jovem aspirante, a actriz Nina. É a manutenção do poder instalado que «estrebucha» perante a ameaça da sua substituição por «sangue novo e fresco» – e «novas formas» de pensar e fazer – que poderão alterar o estatuto dos que, estabelecidos na profissão, não querem mudanças nem pretendem actualizar-se mudando algo que já consideram perfeito. Treplev, acerca do mau humor da mãe, antes da representação ao ar livre da sua peça no primeiro acto d' *A gaivota*, apresenta-nos desta forma Arkadina:

TREPLEV – [...] Está aborrecida. Cheia de ciúmes. Já está contra o espectáculo e contra a peça, por ser a [Nina] Zarechnaia a representá-la e não ela. Ainda não conhece a minha peça mas já a detesta. [...] Sente-se humilhada pelo sucesso que a Zarechnaia vai ter neste palco. [...] Tem um talento e uma inteligência incontestáveis [...] mas experimenta só elogiar a Duse em frente dela! [...] Só ela tem direito aos elogios e só se deve escrever sobre ela.¹⁹⁴

Os actores de primeira água eram reconhecidos, admirados e adorados pelo público. Para atingir ou manter esse estatuto – que lhes permitia permanecer nas boas graças dos empresários e da crítica – tudo faziam para desvalorizar e tornar invisível o trabalho dos desconsiderados actores de segundo e terceiro plano. Este desfasamento criava grandes desníveis, geradores de elencos

¹⁹¹ José-Augusto França. «Duas notas sobre Alexandre Dumas em Portugal – O teatro da rua dos condes». Do Site *200 Anos do romance de aventuras* – Estudos sobre a vida de Alexandre Dumas. Consultado em 02-09-2013

¹⁹² A. Biguet, «Encore la crise Théâtrale». Paris: *Revue d'Art Dramatique* – Tome XXXIX – Julho – Setembro, 1894, p. 200.

¹⁹³ Esta situação não mudou muito com a implantação da República. Ouvi relatos de actores já retirados da profissão que revelaram haver no Teatro Nacional (agora D. Maria II) a persistência da relação de subalternidade durante a exploração do teatro pela dupla Amélia Rey Colaço – Robles Monteiro. Os actores secundários só dirigiam a palavra às primeiras figuras quando para isso eram solicitados pelos mesmos. Nos bastidores havia bancos apenas destinados às primeiras figuras, pelo que os actores apenas se encontravam no palco.

¹⁹⁴ Anton Tchekhov, *A gaivota*. Tradução de Regina Guimarães. Braga: Companhia de Teatro de Braga, 2000 (pp. 14-15).

muito desequilibrados, e as desigualdades de desempenho por parte desses elencos não permitiam a montagem de espectáculos em que todos os papéis fossem igualmente valorizados – muito mais consentâneo com um teatro que tentasse retratar uma sociedade mais democrática –, nem a elevação do nível de qualidade global dos espectáculos levados a cena, pela melhoria substancial da «contra-cena». E Tchekhov não está a falar do teatro romântico, embora muitos dos vícios que retratam nele tenham origem. Quando Treplev afirma que «não liga nenhuma ao teatro», enquanto a mãe «ama o teatro, acredita que serve a humanidade, a arte sagrada» e remata com o já citado «o teatro contemporâneo não passa de rotina e preconceito»,¹⁹⁵ já está a falar do Naturalismo, que tenta retratar a vida como ela é, e não «como a vemos em sonhos».¹⁹⁶

Eleonora Duse, actriz preferida por Gordon Craig – pela sua capacidade de se esvaziar de si própria para servir os papéis que lhe eram distribuídos – proclama com grande crueldade que «para salvar o teatro, o teatro tem de ser destruído, os actores e actrizes devem morrer todos de uma praga. Eles envenenam o ar e tornam a arte impossível»,¹⁹⁷ mas retratam a preocupação com travamento na evolução do teatro por parte dos actores, para permanecer no seu estatuto de «estrelas», em torno das quais gravitam outros actores, empresários, críticos e o público – a única verdadeira estrela a quem o teatro deve servir.

À semelhança de Treplev e Tchekhov, que tentaram mudar o panorama teatral do seu país, alguns nomes se salientam de entre os que tentaram, através da escrita, mudar o panorama teatral português, injectando novas ideias e ideais e, sobretudo, escrevendo originalmente em português, peças adaptadas à realidade do país. Mas, segundo Bernard Martocq,¹⁹⁸ à excepção de D. João da Câmara, «oscilante entre o Realismo e o Simbolismo», os principais fornecedores dos palcos portugueses eram Marcelino de Mesquita, Lopes de Mendonça e Júlio Dantas sofrendo as suas peças de várias contradições: «confusão entre a simplicidade do tema e os meios utilizados para os apresentar», «ausência de sentido crítico», de que resultou a produção de «um teatro de imitação, amputado de características genuinamente portuguesas»¹⁹⁹.

Quanto à crítica, limitava-se a relatar e adjectivar os espectáculos, sem os analisar realmente, e, muitas vezes, aplaudindo ou «arrasando» espectáculos com base em motivações que pouco tinham a ver com a arte dramática. Tentando ter um ponto de vista – que não o dos críticos – que mostre do passado o olhar com que era visto o teatro que presenciavam nas salas, recorro a

¹⁹⁵ *Idem, ibidem*, p. 15.

¹⁹⁶ *Idem, ibidem*, p. 20.

¹⁹⁷ Arthur Symons, «Eleonora Duse » in *Studies in seven arts*. London: Archibald Constable and Company, 1906 (p. 331-349) p. 336.

¹⁹⁸ Bernard Martocq, «Du 'Théâtre Libre' au 'Teatro Livre': L'expérience de Manuel Laranjeira ». *Les rapports culturels et littéraires entre Portugal et la France – Actes du colloque*. Paris: Fondation Calouste Gulbenkian – Centre Culturel Portugais. 1982.

¹⁹⁹ *Idem, ibidem*, (pp. 504-505).

Romualdo Figueiredo²⁰⁰ – que fez dele um retrato pesado – e atacou o teatro contemporâneo acusando-o de «decadência moral e intelectual, tendendo de pronto a esboroar-se» e referindo a necessidade urgente de uma literatura que iniciasse a «remodelação do teatro degradante [...] que fumeja[va] de podridão e vício», com a conivência da «caquética crítica, sabiamente criminosa»,²⁰¹ que «observa[va], filosofa, e consent[ia], o que não [era] de estranhar, atendendo a que não [podia] reagir quem [tinha] o cérebro no estômago». A esta crítica – ignorante e instalada nas conveniências – completamente incapaz de exercer a sua missão de fazer progredir a qualidade e exterminar o que a não tem, pode ser atribuída grande parte da responsabilidade do estado de degradação do teatro português do final do século XIX.

Também o público burguês é acusado de utilizar o teatro como «digestivo»,²⁰² de não ter qualquer critério estético que não seja o da piada fácil e brejeira e um gosto acentuado pela faceta pornográfica que vai dominando os palcos. «À parte digníssimas excepções», segundo Romualdo Figueiredo, as mulheres apresentam-se nos palcos numa «espécie de mostruário onde exibem a sua plasticidade de prostitutas estéticas, ao capricho requintadamente debochado do freguês», sendo coroadas no final com um «turbilhão de aplausos arrebatadores, soltados por uns imbecis de cérebros ocos». ²⁰³ Retirando o exagero de linguagem, próprio da maior parte da literatura da época, a imagem é a de um espectador pouco exigente, que vai ao teatro para se divertir, sem qualquer perspectiva do que o teatro poderia ter para lhe oferecer, para além desse prazer imediato e fácil.

Eram estes alguns dos factores mais gritantes do degradado panorama teatral português no virar do século, que a implantação da República não vai conseguir alterar rapidamente. Algumas vozes se levantaram, numa tentativa de remar contra a corrente de dramalhões, comédias, operetas e revistas que povoavam o teatro comercial português e da completa ineficácia do teatro estatal, que, ou se popularizava e percorria o mesmo caminho, ou não conseguia o interesse do público e tinha prejuízos inimportáveis. Alguns casos, mais arrojados, misturam os velhos ideais com novas correntes vindas da Europa, criando objectos teatrais indefinidos e pouco apelativos. Mas é uma mudança inevitável em marcha, a caminho de um teatro diferente, que cumpra o papel que lhe cabe numa nova realidade que se pretendia mais democrática.

2.2 Fontes de inspiração e objectivos

Inevitavelmente, embora com o usual atraso português relativamente aos restantes países da Europa, novas vozes e ventos de mudança chegaram a Portugal. A insatisfação de alguns

²⁰⁰ Romualdo Figueiredo. *Alguma coisa sobre o teatro português*. Lisboa: Livraria Editora Viúva Tavares Cardoso. 1904.

²⁰¹ *Idem ibidem*, p. 11.

²⁰² Eleanora Duse anunciava a morte do teatro, que precisava de vir para o ar livre para sobreviver, e denunciava as «pessoas que lá iam para digerir o seu jantar» como um dos males que o envenenava. Arthur Symonds, «Eleonora Duse » in *Studies in seven arts*. London: Archibald Constable and Company, 1906, p. 336.

²⁰³ Romualdo Figueiredo, *Alguma coisa sobre o teatro português*. Lisboa: Livraria Editora Viúva Tavares Cardoso. 1904 p. 29.

intelectuais e artistas mais esclarecidos levou a tentativas para agitar as águas estagnadas da realidade teatral portuguesa. A voz vinda de fora que mais cedo ecoou foi a de Antoine e do seu Théâtre Libre.

O Théâtre Libre, fundado em Paris, em 1887, por André Antoine, foi o introdutor da dramaturgia ibseniana em França e «serviu de modelo a todas as iniciativas [...] do credo naturalista, que surgiram pela Europa fora, e até para além dela».²⁰⁴ Este amador de teatro, empregado na companhia do gás – e rejeitado na admissão ao Conservatório– juntou, em 1886, o grupo de teatro amador *Cercle Galois*, com o qual produziu peças de novos dramaturgos. Iniciando a produção pela dramatização que Léon Hennique fez do romance *Jacques Damour*, de Émile Zola, Antoine deu início a um penoso mas frutuoso percurso, pelo qual abandonou a Companhia do Gás e fundou o Théâtre Libre, constituindo, para isso, uma espécie de clube privado que lhe permitiu angariar assinaturas e conseguir os meios financeiros para montar os espectáculos idealizados, operando uma verdadeira revolução na estagnação e degradação a que tinha chegado o teatro romântico. Descontente com os textos levados à cena, a forma como eram montados e também a forma de representar dos actores, que contracenavam mais com o público do que com os colegas, criou uma ilusória «quarta parede» que convidava os actores a ignorar a existência do público e a ocuparem-se apenas da situação que as personagens vivem em cena. Muito contestado pela crueza dos espectáculos apresentados por uns, é, no entanto, admirado por outros, e o seu trabalho teve repercussões em vários dos países em que o teatro romântico já não satisfazia os verdadeiros amantes do teatro. Em 1914, por dificuldades financeiras, André Antoine acabou por abandonar o teatro para se dedicar à crítica dramática e à realização cinematográfica em que – defendendo as mesmas ideias com que liderou o Théâtre Libre – produziu visões do mundo verdadeiramente ligadas à vida e às preocupações do ser humano. Mas o seu nome ficará para sempre ligado à fundação do teatro naturalista e a um grande número de experiências semelhantes a que serviu de modelo por todo o mundo, como a «'Freie Bühne' alemã (1889), o 'Independent Theatre' londrino (1891) e o 'Teatro Artístico' de Moscovo (1898)»²⁰⁵, por exemplo, mas também terá importância decisiva nas mudanças que se operaram no teatro português sob a influência do seu trabalho, que desaguarão na criação da companhia Teatro Livre, em 1904, e na Companhia Teatro Moderno, em 1905.

A primeira vinda do Théâtre Libre e de Antoine ao Teatro D. Amélia,(Teatro República a partir de 1910) em 1896, foi discreta, mas deixou «semente que ficaria a germinar».²⁰⁶ António

²⁰⁴ Luís Francisco Rebello, *Três espelhos*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, p. 209.

²⁰⁵ Luís Francisco Rebello, *O teatro naturalista e neo-romântico (1870-1910)*. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, 1978, p. 75.

²⁰⁶ *Idem, ibidem*.

Ventura²⁰⁷ defende que, embora a ideia de elevação da arte dramática e a defesa do «Teatro Livre incompatível por ideal com usados processos de empresa industrial», presidiu às ideias defendidas por Ernesto da Silva na sua conferência *Teatro Livre e Arte Social*,²⁰⁸ o gérmen criador do Teatro livre era de origem socialista e tinha influências das várias experiências europeias de teatro popular. Este autor advoga também que os primeiros indícios podem ser encontrados nos múltiplos artigos publicados por Luís da Mata – que viria a ser gerente e sexto sócio efectivo²⁰⁹ da Cooperativa Teatro Livre – no jornal republicano *A Luta*, sob o título de «Teatro Popular», entre Maio e Julho de 1900, em prol da «urgente necessidade da fundação entre nós de uma agremiação dramática com objectivos de propaganda e educação» e José do Vale que apoia a proposta, no mesmo jornal, a 25 de Novembro do mesmo ano.²¹⁰ Ernesto da Silva, como homem de teatro, acarinhava a proposta e salientou o valor educacional do teatro, que deve estar ao serviço do povo, n' *O Mundo*, de 9 de Dezembro do mesmo ano. O jornal *A Obra* foi mais longe, e deu início a um inquérito, e *A Vanguarda* começou, ainda antes do final do ano, a publicação de depoimentos de vários intelectuais e activistas republicanos, em defesa de um «Teatro Popular». Luís da Mata persistiu na campanha nos jornais a favor de um teatro para todos, em 1901, que acabará por designar de «Teatro Livre».

No ano seguinte, com a fundação da Federação Socialista Livre, a ideia é passada à prática numa assembleia preparatória, na Associação dos Lojistas de Lisboa, em que foram criadas duas comissões, uma para elaboração dos estatutos e outra para redigir um programa de acção. Estas comissões eram compostas de republicanos, socialistas, anarquistas e homens de teatro, o que diz bem da diversidade de ideias e ideais que as compõem, mas sendo concordantes na importância e capacidade de transformação social do teatro que pretendem incentivar através da «representação de peças de teatro, conferências, sessões ou saraus, que concorram para a elevação moral e intelectual dos sócios e do público em geral, e para o engrandecimento da arte dramática».²¹¹ As três conferências realizadas na fase de preparação do projecto incluíram temas ligados ao teatro, sendo a de Ernesto da Silva – a única que chegou até nós – sobre o *Teatro Livre e Arte Social*²¹² em que é difundido o ideal de «Transformar pela Arte, Redimir pela Educação» e o reconhecimento de que «o teatro, pelas suas condições de grande latitude na propagação de ideias e pela sua facilidade de fixação dessas ideias, pois tem como meio condutor o sentimento, é hoje, talvez, a melhor forma de

²⁰⁷ António Ventura, *Anarquistas, Republicanos e Socialistas em Portugal - As convergências possíveis (1892-1910)*. Lisboa: Edições Cosmos, 2000.

²⁰⁸ Ernesto da Silva. *Teatro Livre & Arte Social*. Lisboa Tipografia do Comércio. 1902.

²⁰⁹ Anexo 2 – Relatório e Contas do Teatro Livre. Exercício de 1903-1904, p. 4.

²¹⁰ António Ventura, *Anarquistas, Republicanos e Socialistas em Portugal - As convergências possíveis (1892-1910)*. Lisboa: Edições Cosmos, 2000 p. 157.

²¹¹ Capítulo I, art.º 2, § 1, dos estatutos do Teatro Livre – Espólio de Pinto Quartin.

²¹² Ernesto da Silva, *Teatro livre & arte social*. Lisboa: Tipografia do Comércio, 1902.

educação popular».²¹³ Um folheto-resumo,²¹⁴ de uma única página, dos mesmos objectivos do Teatro Livre, expressos por Ernesto da Silva na publicação referida, é também impresso para distribuição mais abrangente, dando a conhecer os princípios da Cooperativa Teatro Livre à população de Lisboa.

A escritura da Sociedade Teatro Livre é assinada, a 7 de Junho de 1902, pelos sócios efectivos Jaime Soares, Adolfo Lima, Mateus Rodrigues, César Porto, Bernardo de Sá, Emílio Costa, Luís da Mata, António Duarte Ribeiro de Azevedo, Máximo Brou e o actor Araújo Pereira.²¹⁵ Os estatutos estabeleciam o pagamento por cada um dos sócios de 10\$000 Reis, pagáveis na totalidade, ou em quotas semanais, ou mensais de 500 Reis,²¹⁶ com o objectivo de permitir a adesão de elementos de todas as classes sociais, embora determinassem que os elementos do sexo feminino deveriam juntar à sua proposta a «devida autorização»,²¹⁷ o que diz bem da posição da mulher na sociedade da época.

O capítulo III dos estatutos é dedicado ao funcionamento da Comissão de Leitura, órgão não remunerado, a quem compete «apreciar todas as obras dramáticas que forem entregues à sociedade para ser representadas» – dando justificação por escrito aos autores rejeitados –, dar parecer sobre os espectáculos apresentados pela companhia e fazer cumprir rigorosamente os «intuitos e fins artísticos da sociedade». Com objectivos claros de levar à cena pelo menos uma peça portuguesa em cada espectáculo, a programação tinha como base autores e peças apresentadas por Antoine no seu Théâtre Libre. Uma lista desta Comissão de Leitura, provavelmente produzida durante a fase de preparação do projecto, que levou dois anos, contém a classificação de mais de oitenta peças analisadas, estabelecendo o número de actos e de personagens masculinas e femininas, o género, a qualidade filosófica (correspondência aos ideais que norteavam o projecto), a acção (muita/pouca/nenhuma), os recursos técnicos necessários e a qualidade (bons/maus/regulares) dos caracteres. A apreciação global designava as peças aprovadas e rejeitadas e, de entre as aprovadas, as que o eram parcialmente, ou com alterações. É visível, na quantidade de peças analisadas, o entusiasmo inicial dos cinco elementos da Comissão de Leitura, mas não deixa de ser curiosa a rejeição das peças de August Strindberg, *Le Père* – classificada, no item «filosofia», com «muita e injusta», e com «maus», no item «caracteres» –; *Le Paria* com «pouca» no item «filosofia» e, apesar da classificação de «suficiente» nos itens «acção» e «caracteres», é rejeitada.

No seu Relatório e Contas de 1902-1903²¹⁸ pode ler-se que a falta de pagamento de quotas impediu o Teatro Livre de «ir além da realização de conferências, na execução dos fins sociais» e isto,

²¹³ Luís Francisco Rebello, *O teatro naturalista e neo-romântico (1870-1910)*. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, 1978 p. 76.

²¹⁴ Anexo 1 – Folheto de apresentação ao público da Associação Teatro Livre (Espólio Pinto Quartin)

²¹⁵ Registo da escritura da Sociedade Cooperativa Teatro Livre no Espólio Pinto Quartin.

²¹⁶ Capítulo II, do art.º 1 dos Estatutos da Cooperativa Teatro Livre no Espólio Pinto Quartin.

²¹⁷ *Idem, ibidem* Capítulo III art.º. 10, § 1.

²¹⁸ *Relatório e Contas da Companhia Teatro Livre 1902-1903*. Espólio Pinto Quartin.

ainda assim, «só com propaganda», muito aquém dos objectivos iniciais. Tendo apenas realizado cinco conferências²¹⁹ – uma delas publicada para venda – revelaram ter envidado esforços para «não protelar a inauguração [dos] espectáculos»,²²⁰ que concretizará em 8 de Janeiro de 1904, no sub-alugado Teatro do Príncipe Real, com a seguinte programação: as peças *A moral deles* – reportório de Antoine – traduzida por César Porto e Luís da Matta, do original *Tante Leontine* de Maurice Boniface e Edouard Bodin, e o excerto do prólogo dramático original português de Manuel Laranjeira, *Amanhã, com* encenação do actor Pedro Cabral,²²¹ que também leu o discurso-estopada sobre os intuitos do Teatro Livre...»,²²² de que copio alguns excertos:

A obra de arte [...] deve educar, chamar o indivíduo a ser uma personalidade, a intelectualizar as suas paixões, levantando-o do [...] tornando-o sensível da sua própria ignorância e da sua condição social. [...] A literatura chamada «do norte», em que se salienta o magistral Ibsen, é um padrão desta nossa orientação [...]. A este conjunto de peças [...] deu Antoine, o grande actor, o nome de Teatro Livre [...]. A sociedade Teatro Livre apresenta o seu primeiro espectáculo, [...] tomando por critério que essa récita devia ser simples, constituída por peças de fácil assimilação, sem as transcendentais e exemplares teses, aliás tão interessantes quanto educadoras, mas que dadas de chofre a um público pouco habituado a elas, poderiam fazer soçobrar o ideal que preside à sociedade.²²³

Este resumo dá bem conta dos objectivos de imitação dos modelos de Antoine e dos propósitos da experiência portuguesa. No entanto, o tipo de linguagem e o tom paternalista parecem pouco adequados à diversidade de públicos presente na sala, descrito desta forma por um periódico:

[...] uma casa completamente cheia de espectadores de todas as classes, de todos os partidos, de todas as cores, costumes, profissões e feitios [...] Espectáculo curioso foi esse, até pelo aspecto humano da sala, variado, heterogéneo, policromático das exterioridades, mas buscando a todos saciar na mesma fonte.²²⁴

Mas são muito extremadas as apreciações que transparecem das notícias do dia seguinte. Enquanto os jornais de pendor republicano aplaudem veementemente a iniciativa e as duas peças, os que se lhe opõem reagem desfavoravelmente. Por exemplo, relativamente a *Amanhã*, de Manuel

²¹⁹ Conferências: César Porto, sobre «A influência social do teatro» em 16-06-1902 (*A Vanguarda* de 17-06-1902 p. 3); Heliodoro Salgado, em 08 -11-1902 (*A Vanguarda* de 08 de Novembro de 1902 p. 2); Angelina Vidal, em 22-11-1902 (*A Vanguarda* de 23-11-1902 p. 3); Teófilo Braga, em Julho de 1902 (*O Caixeiro* de 06-07-1902) e Ernesto da Silva em 14-12-1902 (*A Vanguarda* de 15-12-1902).

²²⁰ *Idem, ibidem.*

²²¹ Luís Francisco Rebello atribuiu direcção a Luciano de Castro e Araújo Pereira. Para além de várias críticas que o assinalam, umas vezes como ensaiador, outras como encenador, é dito explicitamente no Relatório e Contas de 1903-1904 e no folheto que anuncia o espectáculo, onde é utilizada a expressão «Encenação de Pedro Cabral». De notar a influência do termo e conceito de encenação, que nasce com André Antoine.

²²² Anónimo. «Lisboa no teatro – O teatro Livre no Príncipe Real» - *Diário Ilustrado*, de 9 de Janeiro de 1904. Um dos jornais que em termos mais desfavoráveis se expressa, relativamente à primeira produção do Teatro Livre.

²²³ Discurso de Pedro Cabral, em 08 de Março de 1904, do qual apenas encontrei um recorte sem a fonte, nem data expressa, contém, no entanto, informação que não pode ser desprezada – Espólio de Pinto Martin.

²²⁴ Anónimo. «Teatro Livre». Lisboa: *Novidades* de 10 de Março de 1904.

Laranjeira, o mesmo *Novidades* declara: «O episódio²²⁵ fere-nos num calafrio dominador [e houve] chamadas repetidas, intermináveis a todos os artistas. Araújo Pereira, aluno distintíssimo do Conservatório,²²⁶ foi chamado e calorosamente aplaudido, como o artista que mais se dedicou à fundação do Teatro Livre», enquanto a *Folha do Povo*²²⁷ apelida *A Moral deles* de «pouco teatral» e, reconhecendo-a «cheia de verdade», acrescenta «não louvamos a escolha», reconhecendo, no entanto, que as peças apresentadas «não fizeram aborrecer o espectador, o que já não é pouco». O *Diário da Noite*,²²⁸ da mesma data, escreve que a peça «agradou muito aos numerosos amigos do grupo societário, que enchiam a plateia e camarotes; mas o público, o grande público, que vai ao teatro para sentir, esse, saiu aborrecido, dando ao diabo o teatro livre» e classifica *Amanhã* de «peça socialista, cheia de frases bombásticas de ódio e de miséria, que nos fez estremecer de medo, pois esperávamos a cada momento a explosão da dinamite». O *Diário Ilustrado* começa por insinuar que «se o Teatro Livre não tenciona apresentar-nos coisa de melhor, pode liquidar desde já, que talvez ainda o faça com vantagens», mas reconhece o valor do «trabalho do actor Luciano, que é pena falar tão devagar e faltar-lhe a memória». Todos os comentários, por mais opostos e contraditórios que sejam, têm, pelo menos, como ponto de convergência o reconhecimento do trabalho deste actor.

A 19 de Março de 1904 o Teatro Livre estreia um novo espectáculo no Teatro do Príncipe Real, com as peças *Em Ruínas*, original português do entretanto falecido Ernesto da Silva – que também ofereceu os direitos da peça à cooperativa, que a editará –, *A Carteira*, peça em um acto de Mirbeau, também da linha de reportório do Théâtre Libre de Antoine. O Relatório e Contas de 1903-1904²²⁹ refere as inúmeras dificuldades na produção dos espectáculos, tendo de recorrer a «artistas e empresários do Teatro do Príncipe Real, logrando ao cabo de muitíssimas canseiras a realização de duas récitas nesse teatro, uma a 8 de Março e outra a 19 de Abril»²³⁰, esta última em homenagem ao desaparecido Ernesto da Silva, «propagandista de valor em defesa das classes populares, [...] um dos que no nosso país empreendeu abrir à cena um novo caminho», para auxílio à viúva e filhos. Esta récita não teve grande adesão, devido à greve do pessoal tipográfico que não permitiu a sua publicitação.²³¹

²²⁵ Foi retirada da peça apenas a primeira cena, possivelmente para não ferir susceptibilidades de alguns dos sócios ou simpatizantes mais activos politicamente, ou seja, a sua maioria no caso do Teatro Livre, que não gostariam de se ver postos em causa em cena, pela acusação de intenções mais oportunistas e menos solidárias dirigidas por um operário a um jornalista que se dizia defender os interesses do povo, na peça de Manuel Laranjeira.

²²⁶ Nesta altura, Araújo Pereira era ainda aluno do 3º ano do curso do Conservatório Nacional. Esta afirmação é repetida por várias fontes.

²²⁷ Anónimo. «Teatro do Príncipe Real». Lisboa: *Folha do Povo* de 9 de Abril de 1904

²²⁸ Franz. «No Príncipe Real – A inauguração do Teatro Livre entre nós». Lisboa: *Diário da Noite* de 09 de Março de 1904.

²²⁹ Relatório e Contas da Cooperativa Teatro Livre de 1903-1904, no Espólio de Pinto Quartín.

²³⁰ *Idem, ibidem.*

²³¹ *Idem, ibidem.*

Neste Relatório e Contas foi novamente referido o atraso no pagamento das quotas e o saldo negativo de 154\$765 Reis, subindo para 350\$000 reis no relatório e Contas de 1904-1905,²³² prejuízo que é coberto por um empréstimo no mesmo valor do sócio César Porto. É também justificada a passagem de competências da organização dos espectáculos para a Comissão de Leitura, a partir de 1 de Janeiro de 1905, por o «director técnico»²³³ haver abandonado o lugar». O relatório da Comissão de Leitura, inserido no mesmo documento, dá uma explicação acerca da escolha de reportório, frisando que «tem de se atender ao critério educativo e artístico», mas que as peças não podem ser «demasiado radicais tanto em ideias como em arte» e que devem antes corresponder a «uma transição entre o reportório rotineiro e o novo, para que o público, não habituado ao teatro de ideias, não deixe de compreendê-lo, interessando-se e acostumando-se ao prazer de pensar», frisando²³⁴ ainda a necessidade de «se atender a motivos de ordem económica», por a sociedade não poder arcar com a montagem de peças que exigissem «cenário novo, *mise-en-scène* luxuosa e companhia muito numerosa, ou com elementos com os quais não se pode contar». Da programação da temporada constavam as peças portuguesas²³⁵ *Missa nova*, do sócio Bento Faria; *O condenado*, um acto do sócio Valentim Machado, *Os que Furam*, do sócio Emygdio Garcia, e *Às Feras*, de Manuel Laranjeira, uma em cada um dos três espectáculos montados.²³⁶

A dissidência com Araújo Pereira que sai do Teatro Livre com o actor Luciano de Castro para formar a Companhia Teatro Moderno – companhia que se mantém no Teatro do Príncipe Real, que apresentará apenas espectáculos com textos de lavra portuguesa,²³⁷ no ano de 1905 –, parece ter-se devido à escolha de reportórios. Para o Teatro Livre foi contratado, como director artístico, o actor António Pinheiro, que encenou a segunda temporada do Teatro Livre, agora no Teatro Ginásio.

As preciosas tabelas²³⁸ de toda a temporada, que encontrei no Espólio de Pinto Quartin, revelam que os ensaios têm início a 02-05-1905 e que a temporada é inaugurada a 13-06-1905 com

²³² Relatório e Contas da Cooperativa Teatro Livre de 1904-1905, no Espólio de Pinto Quartin.

²³³ Este director técnico terá sido, certamente, Araújo Pereira, que sai para fundar o Teatro Moderno. A comissão de leitura, no extracto da acta publicado no referido Relatório e Contas, justifica a escolha das peças de uma forma que pressupõe um desacordo com esse director técnico. Esta informação determina o cargo exercido por este na temporada anterior. Num livro de cópias de Cartas de 1902, no Espólio Pinto Quartin, existe uma carta em que é pedida pela direcção uma clarificação do abandono do projecto por parte de Araújo Pereira, solicitando que a retire, caso se trate de uma decisão não ponderada, o que pressupõe uma outra vontade de abandono, anterior à da saída.

²³⁴ Relatório e contas da Cooperativa Teatro Livre de 1904-1905 – Relatório da Comissão de Leitura, no Espólio de Pinto Quartin.

²³⁵ *Idem, ibidem.*

²³⁶ Nas peças francesas foram escolhidas *Prosa*, dois actos de Gaston Salandri; *Maternidade*, três actos de Brioux; *Pai natural*, três actos de Ernest Dépre e Paul Chatron; *As Vítimas*, um acto de Frederic Boutet; *A Confissão d'amigo*, "diálogo alemão de Sudermann, tradução de D. João da Câmara; e a «peça norueguesa *Uma falência*, 4 actos de Bjornstjerne Bjornson, que pela primeira vez se representa em Portugal». *Idem Ibidem.*

²³⁷ *O Stygma*, de Ramada Curto; *Degenerados*, de Mário Gollen; *Mau caminho*, de Carrasco Guerra, e Eloy do Amaral; *A lei mais forte*, de Amadeu de Freitas, e Luís Barreto da Cruz; *O quinto mandamento*, de Afonso Gaio e *Novo altar* de Bento Mântua. Fonte: CETbase, consultado em 16-09-2013.

<http://www3.fl.ul.pt/CETbase/reports/client/Report.htm?ObjType=Instituicao&ObjId=9481>

²³⁸ Apêndice 1 – Transcrição das tabelas da temporada 1904-1905 do Teatro Livre, no Teatro Ginásio, com base nos originais assinados por António Pinheiro (Espólio Pinto Quartin).

Os *Condenados*, de Valentim Machado e *Maternidade*, de Brieux, que estiveram em cena até 21-06-1905. A 21-06-1905 a peça *Maternidade* é acompanhada da estreia de *Confissão d'amigo*, de Sudermann e a 27-06-1905 são estreadas *Pai Natural*, de Ernest Depré e Paul Chatron, e *Às feras*, de Manuel Laranjeira. *Prosa*, de Gaston Salandri, e *Os que furam*, de Emygdio Garcia, estreiam a 13-07-1905 e *Falência vai* à cena pela primeira vez a 18-07-1905. Nova estreia a 28-07-1905, em que a *Prosa* se juntam *Missa Nova*, de Bento Faria e *Vítimas*, Frederic Boutet, mas *Vítimas* foi vítima da censura e apenas foi representada na récita de estreia. Os espectáculos são quase sempre constituídos por mais do que uma peça, mas os conjuntos são alterados, do que resultam vários espectáculos diferentes.²³⁹

Destas tabelas ressalta um ritmo de trabalho intensíssimo, com horários inacreditáveis para um tão longo período em que as folgas praticamente não existiram, pelo menos para o actor e encenador António Pinheiro, uma vez que nem todos os actores entravam em todas as peças. Os dias de trabalho começam por volta das onze da manhã, não se conseguindo depreender quais os espaços para refeições, nem a hora a que terminam as jornadas. Certamente por volta da meia-noite, ou mais tarde ainda. De qualquer forma, é evidente a sobrecarga de trabalho a que os actores estavam expostos, com prejuízo das suas vidas pessoais e familiares e de algo que, em nome da arte, era prezado pelo Teatro Livre: a qualidade do trabalho dos actores que dificilmente alcançaria a sua plenitude com tão pouco tempo de preparação das récitas.

Um espectáculo gratuito, apresentado a 01 de Julho de 1905, que foi impossível de detectar nas tabelas, foi anunciado pelo *Novidades* do próprio dia como «o segundo caso semelhante, parece, na história do nosso teatro», que descreve os incidentes desta forma: «São seis e meia da tarde; e ali, na rua Nova da Trindade, descobrimos em frente do Teatro Ginásio uma multidão enorme, em grande berrata», multidão que a polícia não conseguiu conter, pois «este [é um] novo género de espectadores, alguns dos quais, decerto, vão hoje ao teatro pela primeira vez». No dia seguinte, *O Século*²⁴⁰ revelou que, quando abriu a bilheteira, «um homem receoso de que a divisória entre ele e o povo cedesse e aquela massa o esmagasse» lançou os bilhetes pela janela do primeiro andar do teatro, o que obteve maus resultados e obrigou à chamada da polícia «para conter o povo», que era tanto que um dos polícias «teve de desembainhar o terçado, não para ferir, mas para se livrar da asfixia». Vieram reforços do Governo Civil, mas a «onda» foi aumentando e o povo só dispersou quando, finalmente, surgiu uma tabuleta numa janela do primeiro andar dizendo «já não há bilhetes para o espectáculo de hoje». *O Século* finalizou dizendo que o espectáculo «correu animado,

²³⁹ *Idem, ibidem.*

²⁴⁰ Anónimo. «Sociedade Teatro Livre – Dois espectáculos gratuitos – intervenção da polícia». Lisboa: *O Século*, de 02 de Julho de 1905, p. 8.

reinando o maior entusiasmo tanto no público como nos artistas, que foram justamente aplaudidos, obtendo mais um justificado triunfo a comédia em verso *Missa nova*».²⁴¹

O *Diário de Notícias* de 01-07-1905 (dia do já referido espectáculo grátis) mostra o seu desencanto relativamente ao Teatro Livre, ao escrever: «quando há um ano [...] prometia vir trazer um rejuvenescimento no nosso meio dramático, curando antigos defeitos da dramaturgia e fazendo arte à moderna, pareceu-nos que ele trazia consigo alguma coisa de salutar e útil» mas, segundo este periódico, à primeira tentativa «bem secundada» seguiu-se uma segunda temporada com «novas promessas moralizadoras» que «começou a embaraçar os iniciadores», tendo desaparecido também «o intrigante título ‘livre’».²⁴² Numa apreciação global do projecto este jornal conclui afirmando que «uma tentativa que parecia ser a todos os títulos digna de interesse [revelou-se] infrutífera».

Efectivamente foram muitos e de vários tipos, os ataques que a companhia sofreu, visíveis nas notícias, e respostas às mesmas, em que o Teatro Livre surgia como protagonista. Criticava-se a escolha das peças, a escolha dos actores e também a empresa por «criticar a crítica». Esta nova forma de olhar a companhia parece sugerir que, independentemente da qualidade da programação e da qualidade dos espectáculos apresentados, a cisão interna que a dividiu encontrou apoiantes para as duas facções no espaço público, ganhando facetas que a assemelham a questiúnculas políticas e pouco parecer ter a ver com arte dramática que o projecto prometia defender.

A terceira e derradeira temporada do Teatro Livre dá-se apenas em 1908, desta vez no D. Amélia, novamente com António Pinheiro a dirigir os espectáculos, e agora sob a versão de Ernesto da Silva do lema original do Teatro Livre: «Redimir pela arte e vencer pela verdade», «com um nítido desvio, [admitindo agora] a coexistência de uma ‘corrente mística’ a par da naturalista, ou realista».²⁴³ As peças escolhidas foram *Entre dois fogos*, de Emygdio Garcia e *A gaiola*, peça em um acto de Descaves, traduzida por Ribeiro de Azevedo, estreadas a 06-06-1908.

No geral, as peças são bem recebidas, com reparos relativos à estrutura, no caso da peça portuguesa *Entre dois fogos*, que trata o tema do divórcio, criticando, no caso do jornal *O Radical*, de 07 de Junho de 1908,²⁴⁴ o facto de o assunto estar «diluído talvez demais nesses três actos», sendo «tratado com pouca energia, e sem a intensidade que requeria» e também advertindo para que o

²⁴¹ É um pouco estranha esta representação pública no dia 01-07-1905 da peça *Missa nova* que só estreará, segundo informação constante das tabelas da companhia, no dia 28-07-1905, mas, na ausência de tabela desse dia, não é possível, para já, perceber o que aconteceu realmente, e qual a programação apresentada.

²⁴² A associação da palavra «Livre» à «pornografia» e a espectáculos «sem exemplos de ordem moral» vai levar o Teatro Livre a fazer um esclarecimento público de clarificação da expressão “teatro livre”, no jornal *A Vanguarda* de que transcrevo um excerto: «Para muitos iletrados o teatro livre é o teatro licencioso, obsceno, licencioso na linguagem [...] Nada mais falso. [O] público pode ter a certeza de que em todos os seus espectáculos encontrará uma lição para si, tanto para homens como para mulheres, tanto para adultos como para crianças», em espectáculos em que comungará do «desespero dos que sofrem, criando a solidariedade humana e a ideia de justiça». «Teatro Livre». Lisboa: *A Vanguarda* de 04 de Julho de 1905.

²⁴³ Luís Francisco Rebello, *Três espelhos*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2012 p. 213.

²⁴⁴ V., «D. Amélia». Lisboa: *O Radical* de 7 de Junho de 1908.

tema do divórcio – que se havia tornado banal – nada trazer de novo. Relativamente à *Gaiola*, o mesmo jornal afirma que «o grau de emotividade, que se atinge, é máximo e para as plateias de sensibilidade comedida e que vão ao teatro para uma boa digestão tal espectáculo não serve». O jornal *A Luta*,²⁴⁵ refere-se à recepção do público da peça de Descaves, dizendo que «o desempenho nada deixou a desejar», mas que parte do público, «fatigado pela insistência da mesma nota e incomodado pela prolongada agonia de quatro suicidas, pateou antes do pano descer», provocando um protesto por parte das «pessoas a quem a peça agradou e uma explicação do actor António Pinheiro, que no fim disse do palco que ‘o teatro livre era aquele e não o teatro pornográfico’». Esta atitude impensada de António Pinheiro revela a ambiguidade com que a companhia era reconhecida por parte do público. As explicações e conferências iniciais, dirigidas para a generalidade dos públicos, não foram talvez suficientemente explícitas, publicitadas e entendidas pelo público que assistiu aos espectáculos das três temporadas. Mais uma vez penso que se coloca a questão da linguagem e da sua acessibilidade. Formar públicos, e o gosto dos mesmos, implica um trabalho mais dirigido às várias camadas, com linguagem adequada e espectáculos com vários níveis de leitura.

A 13 de Junho, o Teatro Livre estreia uma peça em dois actos de Maupassant, *A tranquilidade do lar*, e a peça em um acto *O triunfo*, de Carrasco Guerra, que despertou a curiosidade do público por ter sido proibida pela polícia e alvo de polémicas na imprensa.²⁴⁶ O problema da legitimidade da censura é colocado pel’ *O Triunfo* que, embora critique a atitude do Teatro Livre, aproveita para pôr em causa a lei e defender que «o que deve reclamar-se é a abolição da censura teatral, que é um vexame e um absurdo», devendo a censura teatral ser feita pelo público «que condena as peças más, e não a polícia como moralizadora dos costumes». Relativamente ao polémico espectáculo, *A Vanguarda*²⁴⁷ relatou que «a peça obteve aplausos do público, é certo; porém, a nós, pareceu-nos bombástica, palavrosa e quiçá príncipe-realesca [porque] o assunto não sendo mau, requeria ser debatido em mais de um acto» para não se tornar tão «pesado», embora reconheça que as «exterioridades podem deslumbrar o espectador ávido de frases revolucionárias de efeito», mas contraria acrescentando que «tal teatro é sempre fútil.»

²⁴⁵ Anónimo. «Representações – D. Amélia». Porto: *A Luta*, 7 de Junho de 1908.

²⁴⁶ Um recorte d’ *O Dia*, com data incompleta, mas de Junho com o título «O caso do sr. Moreira Feyo», esclarece que, face à lei da censura vigente, pelo Decreto-Lei de 29 de Março de 1890, a censura do senhor Inspector da Polícia Administrativa só poderia exercer-se quando a peça tivesse ensaio geral, mas que, «por condescendência com os autores, o sr. Dr. Moreira Feyo tem acedido a fazer a leitura de algumas peças, antes de entrarem em ensaios, a fim de evitar despesas, ou trabalhos inúteis». Foi exactamente o que lhe foi solicitado pelo Teatro Livre, relativamente à peça *O triunfo*, que acabou por proibir, «dispondo-se a apresentar as razões da recusa aos responsáveis pelo Teatro Livre, que não compareceram para o esclarecimento», tendo, em vez disso, recorrido ao Presidente do Conselho, que, oficiosamente, também encarregou o sr. Eduardo Schwalbach, inspector do Conservatório, da leitura da peça, que este julgou «representável». O Teatro Livre recorreu de seguida ao Governador Civil, Inspector-Geral dos Teatros, autoridade máxima que os encaminhou para Moreira Feyo. Corrigidos «os reparos [...] a peça entrou em ensaios». Esta questão é deveras interessante porque coloca o problema fundamental da inutilidade do trabalho de toda uma companhia que, nas vésperas da estreia, podia ser simplesmente proibido. Anónimo. «O caso do sr. Moreira Feyo», Lisboa: *O dia* recorte sem data) de Junho de 1908

²⁴⁷ F. R., «Primeiras representações – Teatro Livre». Lisboa: *A vanguarda*, 14 de Junho de 1908.

Manuel de Sousa Pinto, em 17 de Junho, no periódico *A Luta*,²⁴⁸ refere a interrupção brusca da temporada, com um regresso previsto para Outubro que parece não ter acontecido. A questão da proibição do espectáculo, e todo o ruído que se fez à sua volta, parecem ter determinado o triste fim do Teatro Livre, embora continuem a surgir na imprensa artigos pró e contra o Teatro Livre. Fernando Reis, n' *A Vanguarda* de 06 de Junho,²⁴⁹ num longo artigo em que faz uma análise do trabalho da companhia, em jeito de elogio fúnebre, termina lamentando que o Teatro Livre não tivesse conseguido «absolutamente nada» visto não ter «alterado as praxes velhas da interpretação cénica, nem a acção dramática, nem o gosto dos espectadores». O articulista remata dizendo que «os patriarcas doutros tempos encham casas de espectáculos, à falta de melhores obras novas».

Projecto com ideal político de uns, projecto artístico de outros, o Teatro Livre teve a virtude de abrir caminho a novas experiências, questionar formas de fazer, propagar a arte dramática e, acima de tudo, colocar a questão do teatro social e do teatro popular em discussão na praça pública. As insatisfações anteriores ganharam corpo e iniciaram a procura de caminhos. Acidentados e longos, mas caminhos em que alguns se empenharam.

Um desses caminhos desembocou no Teatro da Natureza. Não é impunemente que se passa por experiências com as do Teatro Livre que, embora não tendo concretizado os seus objectivos, deixou marcas nos actores e criadores que com ele contactaram, ou tiveram oportunidade de ser contagiados pela experiência. Palmira Torres, actriz participante do projecto do Teatro Moderno, cujo trabalho Adelina Abranches muito elogiou nas suas memórias, refere-se à experiência como tendo sido tão marcante que, a partir daí, «nunca mais deixou de procurar fazer arte».²⁵⁰

Adelina Abranches, que se deixou tentar pelo «entusiasmo descrito por António Pinheiro», aceitou participar no projecto em 1905, e descreve-o como tendo sido ideia de «César Porto, Luís da Mata e Adolfo Lima, três nomes largamente conhecidos pelas ideias avançadas»,²⁵¹ facto a que atribui à curta duração do projecto, falando apenas do mês e meio que duraram as representações em 1905. Acrescenta ainda que «o burguês, que é o comprador das frisas e camarotes, assustou-se com esses nomes, e resolveu não comparecer», atribuindo a falência da Sociedade a questões financeiras.

Mas é nítida a sua adesão entusiasmada ao projecto, em que considera terem trabalhado «que nem mouros» – confirmando a dedução já feita anteriormente, em relação aos horários de trabalho – mas terem levado a cena «peças interessantíssimas»,²⁵² que os jornais conservadores

²⁴⁸ Manuel de Sousa Pinto, «Crónica do Teatro – D. Amélia – Réclamas promovidas pela sociedade Teatro Livre». Porto: *A Luta*, 17 de Junho de 1908.

²⁴⁹ Fernando Reis. «Semana Artística – A sociedade Teatro Livre». Lisboa: *A Vanguarda* de 6 de Julho de 1908.

²⁵⁰ Oldemiro Cezar e Rocha Júnior, *O Teatro em fralda*. Lisboa: Livraria Ventura Abrantes, 1914 p. 50.

²⁵¹ Aura Abranches, *Memórias de Adelina Abranches – Apresentadas por Aura Abranches*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, p. 269.

²⁵² *Idem, ibidem*.

criticaram fortemente, «atirando-se-lhes à ideia, à forma e até à interpretação, ‘como gato a bofe’» do que resultou «trabalharem para as cadeiras».²⁵³ Do ponto de vista desta actriz, os objectivos expressos nos estatutos,²⁵⁴ de fazer do «tablado cénico [...] uma tribuna» em que se propunha «levantar o espírito do público ao nível das mais altas ideias» também contribuíram para o falhanço do projecto, que apenas foi bem aceite pela «nossa intelectualidade», que o recebeu com entusiasmo em todas as peças representadas.²⁵⁵ Relativamente às peças apresentadas, a actriz distingue o comportamento da crítica dos jornais conservadores relativamente às peças estrangeiras, que os jornais não se atreveram a criticar, sendo impiedosos com os dos autores portugueses.

Sem tomar partido, nem parecendo valorizar ou ter conhecimento da cisão que se deu no seio do Teatro Livre, Adelina Abranches refere-se muito favoravelmente aos espectáculos apresentados pela Companhia Teatro Moderno²⁵⁶ e classifica como «autênticas jóias» as peças de Bento Mântua, *O Álcool* e *A Morte*, que lhe parece terem ido à cena pela primeira vez na mesma altura.²⁵⁷ Depois de expressar o seu pesar por este tipo de teatro não ter feito «carreira entre nós», por ser um «teatro sério, que obrigava a pensar», Adelina Abranches reconhece que «os ricos, que amealharam dinheiro à custa do suor dos humildes», não gostariam de se ver «retratados num palco».²⁵⁸

Foi certamente a memória do prazer de fazer um teatro diferente que levou Adelina Abranches a aceitar o desafio de Alexandre de Azevedo e Augusto de Pina para participar no projecto de formação de uma companhia que levasse à cena textos de qualidade – ao ar livre – que a deixou «encantada e pronta a colaborar nesses espectáculos que, descritos por Augusto de Pina, tinham algo de grandioso».²⁵⁹ Mas não foi apenas Adelina Abranches a tentar voltar a uma experiência teatral tão compensadora intelectualmente. Os actores Pinto Campos e Raphael Marques também colaboraram como actores nas récitas do Teatro Livre e Augusto de Pina era o cenógrafo dos espectáculos, construindo os cenários que este lhe encomendava no seu atelier no Teatro Nacional.²⁶⁰

Os objectivos políticos foram o principal motor que colocou em movimento o Teatro Livre, como parte dum projecto republicano mais alargado que incluía uma democratização da educação

²⁵³ *Idem, ibidem*, p. 270.

²⁵⁴ Estatutos do Teatro Livre disponíveis no Espólio Pinto Quartin.

²⁵⁵ Aura Abranches, *Memórias de Adelina Abranches – Apresentadas por Aura Abranches*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, p. 270

²⁵⁶ *Idem, ibidem*, p. 271.

²⁵⁷ Segundo dados da CETbase, *O Álcool*, de Bento Mântua, foi representado em 14-07 -1912 pela Escola de Arte de Representar, em conjunto com *A Ponte* e *Mater Dolorosa*, do mesmo autor, o que não deixa de ser significativo num país em que apenas o teatro vindo de fora era considerado de qualidade.

<http://ww3.fl.ul.pt/CETbase/reports/client/Report.htm?ObjType=Pessoa&ObjId=13759>

²⁵⁸ Aura Abranches, *Memórias de Adelina Abranches – Apresentadas por Aura Abranches*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, p. 271.

²⁵⁹ *Idem, ibidem*, p. 272.

²⁶⁰ No Espólio Pinto Quartin é possível encontrar várias facturas do seu atelier de trabalhos prestados pelo cenógrafo.

baseada na pedagogia positivista, com Teófilo Braga como um dos principais ideólogos impulsionadores do projecto de utilização do teatro como meio para absorção do ideário republicano. A Escola Oficina nº 1, criada em 1905, foi o primeiro passo a nível da reforma do sistema educativo, «que iria manter-se até 1930», com pedagogos como Adolfo Lima e César Porto,²⁶¹ que também estiveram ligados à criação da Cooperativa Teatro Livre. O próprio Teatro Livre tinha projectos de criação de uma biblioteca e uma revista para divulgação dos seus espectáculos e projectos, que não chegaram a concretizar-se. A causa da instrução popular, fora do sistema de ensino regular republicano, foi uma das preocupações fundamentais e passava por um «sistema» paralelo, com base em associações e agremiações de trabalhadores, em que as palestras, conferências, bibliotecas e «cursos subordinados a um tema, ou disciplina» foram os meios mais vulgarizados, alguns deles utilizando a projecção de filmes, ou a «dramatização de textos, festas comemorativas e sessões musicais».²⁶²

Embora com objectivos de elevação artística e desligado deste modelo claramente político que tinha como objectivo a criação do «Homem novo», há no projecto alguns sintomas que o ligam a esta necessidade de elevação da cultura e de elevar o povo a esse padrão cultural, como o desejo expresso de que todo o tipo de público estivesse presente nos espectáculos do Jardim da Estrela, através da cobrança de um bilhete acessível à grande maioria, e preocupação de que o primeiro espectáculo (*Orestes*) tivesse no seu início uma conferência sobre o Teatro Grego²⁶³ – possivelmente com base no modelo da Comédie Française, com as suas *Conférences Dramatiques* nos teatros dos subúrbios de Paris.

Para além de tentar alargar a Portugal o Movimento do Teatro ao Ar Livre – democrático por excelência – é patente no projecto a preocupação com a elevação cultural do público, quer na tentativa de esclarecimento de características de um teatro remoto, quer na escolha do repertório que – bem ou mal – tentou encontrar textos de qualidade, privilegiando textos portugueses, e a tentativa de despertar, ou ampliar a sensibilidade do público, através da forte presença da poesia na programação seleccionada. Também a música, à semelhança do que tentou fazer o Teatro Livre, fez parte dos espectáculos, preenchendo os intervalos e contribuindo para que os espectáculos fossem associados àquilo de que deveria sempre fazer parte um teatro popular: a festa.

²⁶¹ Fernando Rosas e Maria Fernanda Rollo, *História da Primeira República Portuguesa*. Lisboa: Editora Tinta-da-China, 2010 p. 173.

²⁶² *Idem, ibidem* p. 183.

²⁶³ Conferência proferida pelo Dr. Cunha Moura. «Teatro da Natureza». Lisboa: *Diário de Notícias*, 03 de Julho de 1911, p. 3.

2.3 Os intervenientes



23 - Augusto de Pina.²⁶⁴



24 - Alexandre de Azevedo.²⁶⁵



25 - Adelina Abranches²⁶⁶



26 - Coelho de Carvalho.²⁶⁷

Augusto de Pina (1872-1939), para além de iniciador do projecto, é o responsável pelo lado visual do espectáculo. É dele o cenário minimalista de *Orestes*, peça de estreia da companhia e a que mais profundamente marcou o projecto.

O apreciado cenógrafo, de quem Adelina Abranches dizia possuir um «pincel mágico», frequentou a escola de Belas Artes de Lisboa e completou a sua educação em Paris, na Academia Julien. Tencionava dedicar-se à ilustração artística de livros e cartazes e foi assim que se tornou conhecido pelo seu trabalho no *Monde Illustré* e na *Ilustração Portuguesa*²⁶⁸ «revista que se publicava na capital» francesa e de que era director, Mariano Pina, «seu estremecido irmão».²⁶⁹ Regressado a Portugal, entregou-se por completo ao estudo da cenografia e decoração, tendo como mestre Luiz Manini (1848-1936), e apresentou o seu primeiro trabalho cenográfico ao público no Teatro Nacional D. Maria II em 1894, na peça *O Pântano*, de D. João da Câmara. A partir desta altura os seus «trabalhos foram muito apreciados e alcançou invejável notoriedade em Portugal e no estrangeiro».²⁷⁰ Colaborou como figurinista no guarda-roupa de muitas «peças de fantasia e históricas» e foi autor do projecto do Éden Teatro, colaborando com o arquitecto Guilherme Gomes, autor da fachada e substituiu, a pedido deste, Rafael Bordalo Pinheiro «na realização de importantes trabalhos de carnaval que o Clube dos Fenianos, do Porto» realizou durante quatro anos, o que foi considerado o seu «mais legítimo diploma de glória».²⁷¹ Em 1914 foi nomeado professor de cenografia na Escola de Arte de Representar e, em 1922, director artístico do Teatro Nacional. Foi

²⁶⁴ Avelino de Sousa. «Augusto de Pina». *Álbum Teatral* – Volume I. Lisboa: Pedroso & Santos. 1916.

²⁶⁵ Albino Forjaz Sampaio. «O Teatro ao ar livre». *Ilustração Portuguesa* Nº 283, 24- de Julho de 1911 p. 97.

²⁶⁶ *Idem, ibidem.*

²⁶⁷ *Idem, ibidem.*

²⁶⁸ Colaborou também nas seguintes publicações: *Brasil-Portugal : revista quinzenal ilustrada* (1899-1914), *O Micróbio: semanário de caricaturas* (1894-1895) e *Atlântida: mensário artístico literário e social para Portugal e Brasil* (1915-1920). Foi também editor da revista *Portugal na Guerra*. Fonte consultada a 12-09-2013.

http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Indice/IndiceAutores/PINA_Augusto.htm

²⁶⁹ Avelino de Sousa. «Augusto de Pina». *Álbum Teatral* – Volume I. Lisboa: Pedroso & Santos. 1916.

²⁷⁰ *Idem, ibidem.*

²⁷¹ *Idem, ibidem.*

considerado, segundo o diário de Notícias do dia seguinte à sua morte, «o maior cenógrafo do seu tempo».²⁷²

Nascido junto ao Teatro da Rua dos Condes, costumava dizer que tinha nascido no teatro e as suas palavras à publicação *Teatro Português – Revista de Crítica* definiram perfeitamente o seu amor à arte teatral: «mal me levantava, todos os dias, via em baixo, no pátio onde se faziam os adereços, essa maquinaria dourada, que era o meu sonho, o meu pobre sonho do teatro... [...] e sentia-me irresistivelmente atraído...».²⁷³

Alexandre de Azevedo é considerado em todas as fontes um excelente actor, com grande capacidade expressiva, resultante, certamente da sua formação em mímica, com base na qual montou pequenos actos musicados, apresentados «em excursão em Espanha, França e Rússia».²⁷⁴ Com formação em belas artes, estava muito ligado a Augusto de Pina e uma das suas facetas não menos apreciada é a pintura, da qual a publicação *Vida Artística – semanário de Artes e Letras* dizia que, «cenografando uma cena para qualquer peça, ou pintando umas telas de delicada composição, reveladora da sua mente em transportes de sonho [,] as suas famosas paisagens» que poucos possuíam, «seriam disputadas por bom preço».²⁷⁵ É-lhe, ainda, atribuída uma «personalidade superior», uma «reputação sólida», «grandeza d'alma e amor à Arte», sendo também visto como um «artista de raça» que «com o seu trabalho honesto muito contribu[iu] para o levantamento da classe que representa[va]».

Considerando verdadeiros todos estes atributos, é completamente atenuada a ideia induzida por Adelina Abranches, também presente nas palavras que lhe dedica Marta Metzler,²⁷⁶ no seu livro *O Teatro da Natureza* – cuja fonte é Adelina Abranches –, de que os objectivos de Alexandre de Azevedo seriam de natureza menos abnegada. As palavras deste actor, anteriormente transcritas, mostram que o objectivo de democratização do teatro estava presente nelas, transportado, ou não, do projecto da Comédie Française que pretendia inicialmente trazer para Portugal, como também já referi.

Um factor que muito contribuía para o êxito das figuras que criava era a sua capacidade de se transfigurar também pela caracterização facial, criando verdadeiras obras de arte na própria face. Certamente que esta necessidade de criar mais que meras figuras voláteis terá concorrido para o tão grande entusiasmo com que abraçou o projecto, tendo feito tudo para o pôr em prática. Mais tarde irá repô-lo e dar-lhe ainda maior dimensão no Brasil, com espectáculos a que assistiram uma média

²⁷² Artur Maciel, «Augusto Pina – homem de teatro e figura do seu tempo» – *Diário de Notícias*, 27 de Janeiro, 1972.

²⁷³ O homem que passa, «Entrevista da Semana – Augusto de Pina no Teatro Nacional». – Lisboa: *O Teatro Português – Revista de Crítica*, 1922, p. 33.

²⁷⁴ Marta Metzler. *O Teatro da Natureza*. São Paulo: Editora Perspectiva. 2006 p. 23.

²⁷⁵ Anónimo, «Teatro da Natureza». Lisboa: *Vida Artística – semanário de Artes e Letras* Nº 16 – 2ª semana de Julho de 1911, p. 2.

²⁷⁶ Marta Metzler, *O Teatro da Natureza*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2006 p. 24.

de 10.000 espectadores por sessão. Um predado poderemos, sem dúvida, atribuir a Alexandre de Azevedo: o destemor do risco, comprovado por este projecto, que, embora não tivesse bons resultados financeiros, levou para o Brasil, ou no projecto seguinte em que, formada uma companhia com a actriz Adelina Abranches, foi para o Porto montar cerca de trinta peças Grand-Guignol.

Não menos arrojada e amante do teatro foi a actriz Adelina Abranches (1866-1945), outra das entusiastas personalidades que fez parte da empresa que produziu os espectáculos do Teatro da Natureza e, que, embora confesse nas memórias as lágrimas que lhe provocou a morte de D. Carlos I, fez parte do elenco da terceira temporada do Teatro Livre. Foi uma actriz considerada de primeira água, com grande capacidade histriónica e grande sensibilidade, com uma monumental carreira, de que nos deixou as preciosas memórias com valiosas pistas para mais profundas investigações, pois não contém dados cronológicos precisos.

Adelina Abranches estreou-se em 1872, com apenas cinco anos, no Teatro Nacional D. Maria II, e entrou para o Conservatório aos dez, onde permaneceu durante dois anos. Em 1883 é contratada para o Teatro do Príncipe Real, acabando casada com o empresário Luís Ruas, razão do nome com que aparece em algumas publicações. Em 1902, separa-se e é contratada para o Teatro D. Amélia. Em 1905 participou nos espectáculos da Companhia do Teatro Livre e de seguida ingressou no Teatro Nacional, onde se manteve até 1910. Depois da experiência do Teatro da Natureza, e da experiência do teatro Grand-Guignol no Porto, regressou ao Teatro República (ex-D. Amélia), onde criou memoráveis personagens vicentinas. Até 1942 foi somando grandes sucessos à sua brilhante carreira.

Para os iniciadores do Teatro da Natureza este tipo de teatro exigia um repertório adequado, em que os clássicos regressassem à ribalta para falar aos homens e a palavra fosse devolvida aos poetas. E falam dele carinhosamente, revelando que «ao género de teatro que [vai] inaugurar-se compete um género de teatro muito especial».²⁷⁷

Albino Maria Pereira Forjaz de Sampayo (1884-1949), jornalista no jornal *A Luta* e famoso pelo escândalo que os seus artigos e livros de crítica social originavam, acabou por fazer um trabalho de investigação muito interessante que trouxe até nós a sua publicação *Teatro de cordel*.²⁷⁸ O prestígio que esta publicação lhe angariou, valeu-lhe a condição de sócio honorário da Academia das Ciências de Lisboa, estatuto que também tinha Coelho de Carvalho. Não é, pois, estranha a convivência e amizade que permite a Forjaz de Sampayo sugerir a Alexandre de Azevedo o nome de Coelho de Carvalho para a adaptação de tragédia de Ésquilo – a que chamou *Orestes* –, como primeiro poema do projecto, em substituição de «Augusto Gil que ficara de escrever a peça de abertura, o que não pôde fazer». Foi também este jornalista que sugeriu o nome de Ésquilo como

²⁷⁷ Anónimo, «Teatro da Natureza, ou Teatro ao ar livre». Lisboa: *A Capital*, 13 de Junho de 1911, p. 1.

²⁷⁸ Albino Forjaz Sampaio, *Teatro de cordel: subsídios para a história do teatro português*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1920.

autor da primeira peça «salvando a situação. [E] o resultado foi óptimo. Não poderia ter aberto com melhor chave. Ésquilo, mais uma vez, com o seu coturno de imortal subjugou as almas», acrescenta o articulista.²⁷⁹

Joaquim José Coelho de Carvalho, escritor, dramaturgo e poeta com uma vasta criação literária, que passou pela tradução e adaptação de obras clássicas, era um intelectual muito considerado, que veio a ser Reitor da Universidade de Coimbra, Presidente da Academia das Ciências e diplomata. Tendo Ibsen como modelo, a sua «dramaturgia privilegia as personagens em detrimento da acção».²⁸⁰ Empenhado em produzir textos teatrais que renovassem a cena portuguesa, a sua introdução – de cerca de cem páginas – à peça de teatro *Casamento de Conveniência*²⁸¹ é extraordinariamente reveladora da sua forma de ver a sociedade do seu tempo e das suas ideias para um teatro novo.

Escrita entre 23 e 28 de Fevereiro de 1904, no Castelo de Arede – onde Coelho de Carvalho viveu –, esta introdução contém preciosas informações que podem ajudar a compreender o que era o teatro à época e o modo como era visto pelos que a ele assistiam.²⁸² Depois de justificar o fracasso da sua peça *Casamento de Conveniência* com as alterações e os cortes que a censura o forçou a fazer, o autor faz uma análise dos efeitos observados no público durante (e no intervalo) as representações dos espectáculos – a que parece ter assistido na totalidade – e constata que este, habituado à manipulação dos efeitos teatrais, criados para «comoção do espectador», ausentes na sua peça, «sente-se desorientado» e não sabe como reagir, nem tem capacidade para apreciar o espectáculo pois a «moral ironizada é a sua própria moral».²⁸³ A crítica de Coelho de Carvalho estende-se ao movimento teatral, abrange uma análise social da ascensão da burguesia e da inversão de valores sociais que todo o processo de mobilidade social desencadeou, criando uma grande faixa de pobreza extrema, efeito mais visível de todo o processo, tudo isto com a conivência e colaboração da Religião Católica e dos Jesuítas que acusa de formar mentalidades distorcidas. O autor aproveita para lembrar à crítica o seu verdadeiro lugar na arte dramática e acusando-os críticos de estarem convencidos de que possuíam «a chave de todos os mistérios da arte de escrever, seja em que

²⁷⁹ Albino Forjaz Sampaio, «Teatro ao Ar Livre». *Ilustração Portuguesa* nº 283, 24 de Julho de 1911, p. 97.

²⁸⁰ Christine Zurbach, «Traduction(s) et retraduction(s) portugaises de *L'École des femmes de Molière*», in *Cadernos de Tradução*, nº11, revista da UFSC, Florianópolis, 2003, p. 178.

²⁸¹ Coelho de Carvalho, *Casamento de conveniência*. Lisboa: Clássica Editora, 1904. A peça, publicada na íntegra, deu origem ao espectáculo do mesmo nome que esteve em cena de 23-01 a 02-02-1904 no Teatro Nacional D. Maria II, com cortes e emendas da censura.

²⁸² *Idem, Ibidem*. Nas páginas iniciais (V a XI) o autor descreve pormenorizadamente o processo por que passavam as peças a representar no Teatro D. Maria II. Enviada para apreciação ao actor Fernando Maia, gerente da Sociedade Artística do Teatro D. Maria II, *Casamento de Conveniência*, cumprindo as normas da Lei Orgânica do Teatro Normal, teve de passar pelo lápis vermelho da censura do Comissário Régio, senhor Alberto Pimentel, que suprime, condena e obriga a modificação de algumas frases, cortes a que o autor atribui grande parte do fracasso do espectáculo, ensaiado apenas entre o dia 4 de Janeiro e a sua estreia a 23 do mesmo mês de 1904.

²⁸³ *Idem. Ibidem*, p. XVII.

género for», uma vez que atacou a sua peça dizendo que «teatro empolgante é que seria preciso»,²⁸⁴ em vez de cumprir a sua missão de «dar a notícia exacta da fabulação da peça», analisar «as figuras», a «descrição do meio», as «teorias sociais, religiosas e de arte»,²⁸⁵ ou seja, dissecar o que viu no palco com critérios de honestidade intelectual.

Dramaturgo de personagens, Coelho de Carvalho considera o trabalho do actor mais importante que o do escritor,²⁸⁶ por ser dotado de «uma força psíquica superior, cuja natureza ainda não se determinou, mas que reside no ser humano».²⁸⁷ Lamenta a escassez de bons actores e oradores, pois «raros são os homens que acumulam em si com tal intensidade essa inexplicada força, que logram, pela voz, pelo gesto e, algumas vezes, por sua presença, dominar, comover, persuadir multidões. Acrescenta ainda que são «agentes naturais» de um «dinamismo colossalmente poderoso», essência das forças secundárias a que chamamos «luz, calor, magnetismo psíquico e animal, electricidade, energia nêurica, psíquica, ódica», ou seja, «vida».²⁸⁸ Esta admiração de Coelho de Carvalho pelo trabalho dos actores e a análise que faz das suas características específicas, parece antecipar o ideal que, mais tarde, norteará o trabalho de Jerzy Grotowski (1933-1999) e do seu Teatro Laboratório, em que os actores aprenderão técnicas para se livrar de todos os condicionalismos impostos pela socialização com vista a poderem libertar essa energia vital no seu estado mais puro e mais expressivo.

Arrojado para a realidade portuguesa em que viveu, Coelho de Carvalho defendeu que o teatro deveria mostrar a vida como ela é e tenta provar na sua peça que as coisas mais terríveis se passam na pacatez do quotidiano. Em *Casamento de Conveniência* as personagens vivem num mundo em que o dinheiro é o valor maior, em pé de igualdade com o prestígio social que um título nobiliárquico pode angariar. Os casamentos conferem aos nobres arruinados a sobrevivência e aos burgueses, saídos da anónima plebe, um título com que se elevem ao estatuto dos derrotados que gostariam de substituir. No meio destes jogos de interesse, o amor é asfixiado. Tudo se passa calmamente, sem grandes arrebatamentos, como se nada estivesse a acontecer, por debaixo das belas capas da hipocrisia. É a esta placidez que, segundo o autor, se deve o fracasso de *Casamento de Conveniência*. Efectivamente, muito pouco da receita de Aristóteles pode ser encontrado na peça. Mas o prólogo vale por si, como documento que nos transporta aos prenúncios da implantação da República e às inquietações dos homens de teatro, insatisfeitos com o teatro em vigor.

²⁸⁴ *Idem, ibidem*, p. XIV.

²⁸⁵ *Idem, ibidem*, p. XIV e XV.

²⁸⁶ *Idem, ibidem*, p. XXXVII.

²⁸⁷ *Idem, ibidem*, p. XXXVIII.

²⁸⁸ *Idem, ibidem*, pp. XXXVIII e XXXIX.

É este o homem inquieto, corajoso e interessado na elevação intelectual dos portugueses, que contribuiu para a introdução do Naturalismo no teatro português,²⁸⁹ por todos considerado poeta de excelência, que oferece os seus versos ao espectáculo de estreia do Teatro da Natureza. Para além da adaptação que faz de uma das peças da trilogia *Oresteia*, de Ésquilo, a que chamou *Orestes*, Coelho de Carvalho contribuirá, ainda, com a tradução do episódio de *Cântico dos Cânticos* – *A Sulamita*, apresentado na terceira produção da companhia, e *Palêmon* – *Écloga de Virgílio* (1901), traduzido «em belos versos portugueses».²⁹⁰ Na versão brasileira do Teatro da Natureza, que Alexandre de Azevedo exportou para o Brasil, foi também incluída, para além de *Orestes*, uma adaptação de *Rei Édipo* de Coelho de Carvalho.

Para além dos actores Adelina Abranches e Alexandre de Azevedo, «à cabeça»²⁹¹ do projecto e do elenco da companhia, os restantes participantes do elenco são referidos em todas as fontes como «actores do República», como selo de garantia de qualidade, adicionado ao prestígio pessoal dos actores, usado para promoção e divulgação dos espectáculos. O elenco era ainda composto por «Bárbara Wolckart, Luz Veloso, Aura Abranches, Alfredo Ruas, Teodoro Santos, Lopo Pimentel, Pinto Costa,»²⁹² Paz Rodrigues, Massas e Quartin. Adelina Abranches e algumas das fontes consultadas referem ainda «um grande grupo de figuração», o Corifeu.²⁹³

²⁸⁹ Luiz Francisco Rebello, *100 Anos de teatro Português: 1880-1980*. Porto: Editora Brasília, 1984, p. 57.

²⁹⁰ Albino Forjaz Sampaio, «Teatro ao Ar Livre». *Ilustração Portuguesa* nº 283, 24 de Julho de 1911, p. 97.

²⁹¹ Aura Abranches, *Memórias de Adelina Abranches – Apresentadas por Aura Abranches*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1947, p. 272.

²⁹² *Idem, ibidem*.

²⁹³ *Idem, ibidem*, p. 273.



27 - Bárbara Wolckart



28 - Luz Veloso



29 - Aura Abranches



30 - Alfredo Ruas



31 - Teodoro Santos.



32 - Lopo Pimentel.



33 - Pinto Costa.



34 - Rafael Marques.



35 - Thomaz Vieira.



36 - Manuel Pina.

Fotos do restante
elenco.²⁹⁴

Há também referências à excepcional caracterização de alguns actores, em que, certamente, terá havido «dedo de artista» de Alexandre de Azevedo e Augusto de Pina naturalmente presentes nos bastidores, durante a representação. Para além do actor Eduardo Brazão – ensaiador do grupo -, outros artistas ligados ao projecto estiveram presentes nos bastidores, antes e durante as representações. Mesmo não participando visivelmente no espectáculo, não quiseram deixar de estar presentes apoiando os colegas. Um deles é Augusto Rosa, cujo entusiasmo é descrito por Adelina Abranches desta forma:

Augusto Rosa andava tão encantado com estas representações que ia todas as noites para o Jardim da Estrella e até cantava nos bastidores [...] com o coro das *Bodas de Lia*... Dava-nos conselhos, retocava a pintura dos artistas, e por ali andava muito satisfeito, a sonhar outros espectáculos.²⁹⁵

Este pequeno excerto é extremamente comovente de entrega e dedicação, pois dá conta do entusiasmo com que o projecto foi executado, e da vontade que os artistas tinham de sair do marasmo (violento, devido à frequência das estreias e reposições) em que o meio teatral os forçava a viver. No longo período entre temporadas, altura do ano em que eram forçados a tornar-se

²⁹⁴ Albino Forjaz Sampaio, «O Teatro ao ar livre». *Ilustração Portuguesa* Nº 283, 24 de Julho de 1911, p. 100.

²⁹⁵ Aura Abranches, *Memórias de Adelina Abranches – Apresentadas por Aura Abranches*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1947, p. 294.

produtores para angariar o próprio sustento, estes artistas organizaram-se e escolheram fazer diferente, correndo o risco de falhar. Mas este tipo de êxito, ou falhanço, não se mede por receitas de bilheteira.



37 - Eduardo Brazão.²⁹⁶



38 - Augusto Rosa.²⁹⁷

O teatro e a sua magia atraem irresistivelmente os que nele mergulham. Tal como Nina, n' *A gaivota*, é atraída pelo sereno lago onde as gaivotas voam livres, paisagem do teatro ao ar livre onde se representa a peça de Treplev no primeiro acto. Depois de muito sofrimento e dificuldades – presentes também, certamente, na vida de muitos dos actores do Teatro da Natureza no início da sua carreira teatral – Nina transforma-se numa verdadeira actriz, numa gaivota apanhada pelo «turbilhão»²⁹⁸ de que não se pode escapar. O «sopro vital» que o actor transmite ao público, de que falava Coelho de Carvalho no seu prólogo, esse canal de comunicação tão especial, transforma-se em vício indispensável à vida. E todo o teatro que o não contenha é insatisfatório para o verdadeiro actor, que busca incessantemente os momentos em que se eleva acima de si próprio. Como Nina, no terceiro acto d' *A gaivota*, confessa a Treplev:

NINA – não sabia onde colocar os braços, não sabia estar em palco, não sabia trabalhar com a voz. Você não pode imaginar o que é uma pessoa sentir que representa atrozmente.
[...] Já sou uma verdadeira actriz, represento com gozo, com êxtase, no palco fico como que ébria, e tenho a impressão de ser bela.²⁹⁹

2. 4 Os espectáculos

O Jardim da Estrela foi eleito como local de acolhimento dos espectáculos idealizados pelos responsáveis pelo Teatro da Natureza. Adelina Abranches fez uma descrição do local e da forma como foram implantados os espectáculos no espaço:

O local escolhido para as representações do Teatro da Natureza, [foi o] Jardim da Estrela – junto ao coreto.³⁰⁰ O palco será armado na rampa fronteira ao edifício da Escola Maternal, sendo em estilo

²⁹⁶ Fonte: *Opsis – Base Iconográfica de Teatro em Portugal*, consultada em 15-09-2013 <http://opsis.fl.ul.pt/>.

²⁹⁷ *Idem, ibidem*.

²⁹⁸ Anton Tchekhov, *A gaivota*. Tradução de Regina Guimarães. Braga: Companhia de Teatro de Braga, 2000, p. 105.

²⁹⁹ *Idem, ibidem* p. 107.

grego os motivos do respectivo proscénio. Não terá pano de boca mas, como no final de cada acto a luz se apagará por completo, o público sofrerá a ilusão de lhe ter descido um pano diante dos olhos.

Através desta explicação não será difícil fazer uma ideia do local de implantação do espaço cénico que Augusto de Pina criou para os espectáculos do Teatro da Natureza português. Infelizmente não há imagens dos espectáculos, o que seria difícil uma vez que, na altura, a fotografia não podia fazer mais que obter imagens à luz do dia e com extenso tempo de exposição. A única imagem encontrada é da plateia, à luz solar, com ar de abandono.



39 - A plateia do Teatro da Natureza no Jardim da Estrela (1911).³⁰¹

Escolhida a noite como espaço temporal, ao contrário da maioria das representações em espaços ao ar livre, perde-se imediatamente a noção de passagem real do tempo e a solaridade que tudo mostra sem truques, e cria-se um espaço ilusório muito semelhante ao de uma sala de espectáculos fechada, algo a que o Movimento do Teatro ao Ar Livre procurou fugir.

Quase todas as referências ao espaço cénico falam da peça de estreia da companhia, *Orestes*. Adelina Abranches descreveu-o explicando que o palco foi construído «na base de uma rampa lindamente atapetada de verdura, cheia de bonitas árvores e arbustos, com uma perspectiva muito bela.»³⁰² Relativamente à iluminação, explica que «um potentíssimo foco iluminava a cena». A este propósito, o jornal *A Capital* concretiza:

O jardim, bem como a plateia serão iluminados a gás, ao passo que o palco sê-lo-á por meio de arcos voltaicos de uma intensidade superior a 10:000 velas, por forma a dar uma impressão de luz diurna. O cenário constará apenas, para todos os três actos, de um túmulo à direita, e, á esquerda, a

³⁰⁰ Embora à data da edição das *Memórias de Adelina Abranches*, o coreto já estivesse no Jardim da Estrela, este apenas foi para aí transferido do Passeio Público da Avenida da Liberdade em 1932, por resolução camarária, não existindo no local onde hoje o podemos ver, durante o Verão de 1911. Consultado em 15 de Setembro de 2013: <http://jardimdaestrela.no.sapo.pt/>

³⁰¹ Albino Forjaz Sampaio, «O Teatro ao ar livre». *Ilustração Portuguesa* Nº 283, 24 de Julho de 1911, p. 101.

³⁰² Aura Abranches – *Memórias de Adelina Abranches – Apresentadas por Aura Abranches*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda. 1947 p. 272.

da fachada de um palácio grego, com colunas, com galeria de fundo transparente e uma escada praticável.³⁰³

Também o *Diário de Notícias*³⁰⁴ refere a iluminação do jardim e o aspecto do palco:

O formoso jardim, sem dúvida um dos mais belos da capital, ostentava uma iluminação profusa em todas as ruas, iluminação que era especialmente mais intensa no vasto recinto reservado em frente do improvisado palco, onde as lâmpadas derramavam luz a jorros.

O vasto palco em semicírculo, estava guarnecido de viçosas plantas e flores. Ao fundo, a fachada de um palácio grego, com um frontão sustentado por várias colunas, belo trabalho de cenografia do sr Augusto de Pina.

E Adelina Abranches dá-nos um plano mais aproximado contando que «Augusto de Pina [...] dera vida à grande arcaria que encimava os quatro amplos degraus, colocados ao fundo, em diagonal. À esquerda, uma coluna em vulto, partida a meio, dava a sugestão da Grécia Antiga... E nada mais, como cenário.³⁰⁵ Simplicidade que a *Ilustração Portuguesa* também acentua, salvaguardando-lhe a «majestade»:

Não é moderno este teatro, onde as convenções e carpintarias se limitam á parcimónia indispensável [...] deram-lhe ruínas, evocações romanas, cenários egípcios e um tom de majestade que o impõe embora o severize, mas que concorre somente para o graduar consagrado e eleito.³⁰⁶

É muito clara a determinação de Augusto de Pina em apenas sugerir um cenário, num trabalho destinado a um público que era atraído às salas pela riqueza visual do cenário e guarda-roupa, como se pode constatar pela leitura de alguns anúncios publicitários a espectáculos da época. A simplicidade e o simbolismo do cenário parecem ser sinal dos objectivos de mudança e inovação, que norteou o projecto.

O desenho mental, formado pelas descrições acima, não corresponde ao esboço de Augusto de Pina, publicado pela *Ilustração Portuguesa*, que ficou como marca certamente anterior à implantação do espaço cénico. Ainda no mesmo artigo da *Ilustração Portuguesa* é referido que *Orestes* tinha «por cenário um pórtico grego e o montículo de terra sob que deveria repousar o rei» e que «sobre o túmulo um cipreste espalhava a sua sombra» um único elemento fixo, que, para além do palco, deve ter sido utilizado em todos os espectáculos.³⁰⁷

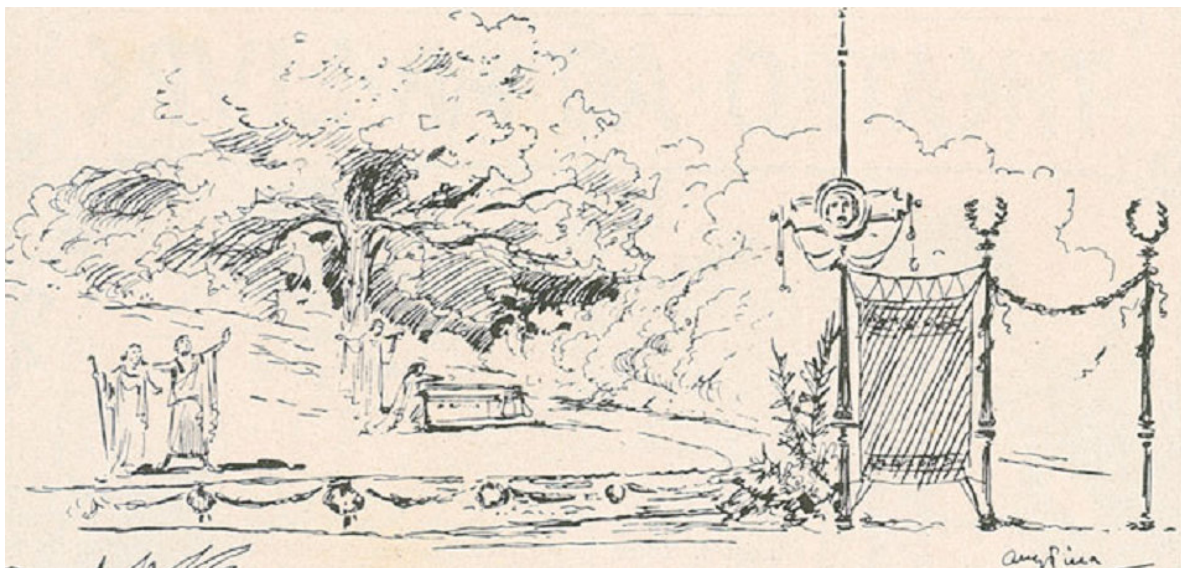
³⁰³ Anónimo. «Teatro da Natureza, ou Teatro ao ar livre» *Jornal A Capital* de 13 de Junho de 1911 p. 1.

³⁰⁴ Anónimo. «Teatro da Natureza – Primeiro espectáculo é coroado de êxito». Lisboa: *Diário de Notícias* de 03 de Julho de 1911 p. 3.

³⁰⁵ Aura Abranches – *Memórias de Adelina Abranches – Apresentadas por Aura Abranches*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda. 1947 p. 272.

³⁰⁶ Albino Forjaz Sampaio. «O Teatro ao ar livre». *Ilustração Portuguesa* Nº 283, de 24- de Julho de 1911 p. 97.

³⁰⁷ Albino Forjaz Sampaio, «O Teatro ao ar livre». *Ilustração Portuguesa* Nº 283, 24 de Julho de 1911, p. 101.



40 - Esboço de Augusto de Pina do cenário do espectáculo *Orestes*.³⁰⁸

Segundo a classificação de Sheldon Cheney,³⁰⁹ uma vez que a utilização que se fez do espaço não foi muito diferente daquela que se faria num espaço convencional, não poderíamos classificar esta experiência de teatro ao ar livre como Teatro da Natureza. O espaço do jardim não é utilizado adaptando o espectáculo ao espaço, uma vez que apenas o palco, montado para o efeito, funciona como espaço cénico. É teatro ao ar livre, mas continuarei a citá-lo pelo nome que lhe foi atribuído pelos seus fundadores.

Relativamente ao espaço destinado aos espectadores, é de frisar a desadequação do espaço inicial, que foi sendo adaptado para melhor visibilidade ao longo da carreira dos espectáculos. Inicialmente construído com uma área reservada, com lugares sentados – envolta pela multidão que ficaria de pé –, na primeira representação de *Orestes* a barreira de arame foi destruída pelos espectadores, que invadiram o espaço dos privilegiados, durante a primeira parte do espectáculo. Um acto classificado de selvagem, que diz bem da vontade de ver e ouvir o espectáculo convenientemente, se bem que o resultado obtido tenha sido o contrário. É muito esclarecedora a descrição que o *Diário de Notícias* faz da estreia do espectáculo *Orestes*:

Às 9 horas e meia da noite, o recinto reservado, onde se alinhavam uns centos de cadeiras, estava completamente cheio de pessoas, entre as quais muitas senhoras. Fora deste recinto, junto das ligeiras vedações feitas com arames, o público comprimia-se em massa, vivamente interessado em poder ver o que se ia passar no palco. [...] O burburinho e a confusão foram enormes. Os espectadores do recinto reservado, que estavam nas últimas alas, entre os quais bastantes senhoras, subiram para cima das cadeiras e o público que se encontrava junto às vedações, protestou contra tal ideia, porque lhes tirava a vista, estabelecendo-se um ruído ensurdecador. [...]

³⁰⁸ *Idem, ibidem*, p. 98, Esboço de Augusto Pina para *Orestes*.

³⁰⁹ Sheldon Cheney, *The open-air theatre*. New York: Mitchell Kennerley, 1918.

Num dado momento, as vedações foram destruídas e o público invadiu o recinto, cercando-o completamente.³¹⁰

O guarda-roupa, por ser de época em todas as peças, foi, certamente, executado ou alugado, para os espectáculos. São, aliás, referidos relativamente ao segundo espectáculo, os atributos de «bom e luxuoso» e, como proveniência, o nome de Castello Branco.³¹¹ Relativamente à peça *Orestes*, é referido por Adelina Abranches como tendo resultado mal o de Bárbara, que usava «uma túnica lindíssima, elegante ao máximo, nas suas amplas pregas», mas que se lembrou de «pôr ao pescoço uma tira larga de metal amarelo... que parecia uma coleira reluzente...». Este facto aponta para que, mesmo em espectáculos de época, os actores somavam ao figurino adereços pessoais, que deveriam ser difíceis de eliminar quando desajustados, sem melindrar quem estava tão habituado a isso. As jóias oferecidas pelo público nos espectáculos em seu favor, seriam, sem dúvida, orgulhosamente exibidas pelos actores. E menos não seria esperado pelos seus admiradores.

Alguns jornais referem o seu agrado relativamente ao guarda-roupa, sem grande profundidade de análise, com frases como: «É digno de especial registo o guarda-roupa, que é completo e rigorosamente apropriado», ou salientando mais o actor, que a personagem, dizendo serem «dignas de nota as caracterizações de Alexandre de Azevedo e Alfredo Marques, e o traje com que se apresentou Aura Abranches, que ainda mais lhe fazia realçar a sua formosura».³¹²

Orestes, tragédia que Coelho de Carvalho traduziu e adaptou para o espectáculo de estreia do Teatro Livre,³¹³ é referida na maioria das fontes como sendo uma adaptação da *Oresteia* de Ésquilo. Segundo a revista *Brazil-Portugal*,³¹⁴ esta foi «reduzida a três actos, aproveitando-se-lhe apenas as cenas culminantes e essenciais» ao enredo, tendo sido também «despida de coros e bailados, que eram inerentes a todas as peças de então». Esta adaptação redutora é justificada com a necessidade de a tornar mais compreensível para o público e mais consentânea com as «exigências da cena moderna», tendo tido Coelho de Carvalho a preocupação de «conservar-lhe toda a cor local do mundo helénico, não lhe aplicando uma linguagem de convenção».³¹⁵ Estas afirmações são estranhas, pois implicam a possibilidade de ter havido uma «condensação» da trilogia, com alterações profundas do texto do «pai da Tragédia», de forma a englobar, apenas numa, o enredo das três tragédias.

³¹⁰ Anónimo, «Teatro da Natureza – O primeiro espectáculo é coroado de êxito». Lisboa: *Diário de Notícias*, 3 de Julho de 1911, p. 3.

³¹¹ Anónimo, «Teatros – Teatro da Natureza – A primeira apresentação da *Cavallaria Rusticana* e *As bodas de Lia*». Lisboa: *Diário de Notícias*, 16 de Julho de 1911, p. 4.

³¹² Idem, *ibidem*, p. 3.

³¹³ *Orestes* foi representado nos dias 2, 8, 9, 17, e 16 de Julho de 1911 no jardim da Estrela e fez mais alguns espectáculos no Parque D. Carlos I, nas Caldas da Rainha, entre 10 e 13 de Agosto, embora não exista confirmação de quais os espectáculos representados em cada dia.

³¹⁴ Anónimo. «Teatros – Teatro da Natureza (Jardim da Estrela)». Lisboa: *Revista Brazil-Portugal* nº 300, 16 de Julho de 1911 p. 192.

³¹⁵ Idem, *ibidem*.

Foi esta hipótese que me levou a uma busca persistente da peça que tanto me intrigava, mas não encontrei o texto original de *Orestes* adaptado por Coelho de Carvalho. Encontrei, no entanto, um extenso artigo de Albino Forjaz Sampaio na revista *Ilustração Portuguesa*,³¹⁶ em que este faz uma descrição meticulosa do enredo da peça, com excertos do texto de Coelho de Carvalho, cujo enredo é possível perceber como sendo d’*As Coéforas*, a segunda tragédia da trilogia de Ésquilo. De qualquer modo, este equívoco revela a forma pouco esclarecida como o teatro era tratado pelos jornais e revistas, embora estes fossem os seus maiores agentes de divulgação. O conteúdo da trilogia era desconhecido e não suscitava aos jornalistas curiosidade que levasse à confirmação. Albino Forjaz Sampaio, jornalista mais esclarecido, revela que *Orestes* foi «composta com os motivos d’ *As Coéforas* (carpideiras)», depois de falar da importância do teatro grego e de Ésquilo, «Deus criador da tragédia antiga».

Pela descrição do enredo e transcrição de partes do texto feito pelo articulista é óbvio o seu acesso ao texto original, com que deve ter acompanhado a escrita do artigo, confirmando a sua relação com Coelho de Carvalho, que ele próprio sugeriu – aos responsáveis do Teatro da Natureza – como o poeta capaz de servir os objectivos do projecto, aos responsáveis pelo Teatro da Natureza.

Estabelecendo uma comparação (possível) com o poema de Ésquilo, na tradução de Manuel de Oliveira Pulquério,³¹⁷ para além do corte da maior parte dos versos do coro, alguns deles são atribuídos ao Corifeu, como, por exemplo os vv. 23-42, (atribuídos por Ésquilo ao coro) que são substituídos pela fala do Corifeu: «... em furor os mortos iam erguer-se contra os matadores!»,³¹⁸ com que este revela o resultado da consulta aos adivinhos. Estes cortes confirmam a atribuição de um papel mudo ao Coro – que a existência de figurantes confirma como existente – condensando no Corifeu as falas indispensáveis à construção da fábula que ao colectivo eram atribuídas por Ésquilo, o que lhes retirou grandeza e a força da voz colectiva que intermediava o contacto entre a cena e o auditório.

É também perceptível uma adaptação do poema de forma a ir ao encontro dos gostos de público, criando uma narrativa linear e uma linguagem apelativa, para prender a atenção do espectador pelo horror de realidades dadas a conhecer em cena. Os cortes de especificidades culturais da cultura grega (como a substituição da personagem Mensageiro pela do Porteiro,³¹⁹ também constatada na distribuição pelo elenco), ou a supressão dos relatos pormenorizado do coro de acontecimentos que se passam fora de cena – que levam os espectadores a visualizá-los mentalmente, atribuindo-lhes um papel de recriador da acção – afastaram a peça da cultura grega e

³¹⁶ Albino Forjaz Sampaio, «O Teatro ao ar livre». *Ilustração Portuguesa* Nº 283, 24 de Julho de 1911, (pp. 97-101).

³¹⁷ Ésquilo, *Oresteia: Agamémnon, Coéforas, Euménides*. Tradução de Manuel de Oliveira Pulquério, Lisboa: Edições 70, 1991.

³¹⁸ Albino Forjaz Sampaio, «O Teatro ao ar livre». *Ilustração Portuguesa* Nº 283, 24 de Julho de 1911, p. 98.

³¹⁹ *Idem, ibidem* p. 99.

de características essenciais à Tragédia Grega. Os intervalos, que cortavam o decorrer da acção – com o «apagar a electricidade», mergulhando o cenário nas trevas radiadas de luar,³²⁰ e o início das peças musicais anunciada para o preencher – contribuíam para o afastamento do modelo original grego e dos seus efeitos nos espectadores, aproximando-a do teatro que se pretendia combater com o Movimento do Teatro ao Ar Livre. Mas toda a comparação credível só seria passível de confirmação pelo confronto com o texto de Coelho de Carvalho, ou a visualização do espectáculo no tempo e no espaço em que foi representado.

Para segundo espectáculo³²¹ da companhia o Teatro da Natureza escolheu *Cavallaria Rusticana*, peça em um acto de Giovanni Verga, «acomodada» por Lopes Teixeira, de que também não foi possível encontrar o texto, e *Bodas de Lia*, de Pedroso Rodrigues. *Cavallaria Rusticana* foi representada sem música, mas o espectáculo teve a intervenção da Banda de Infantaria 2, antes do seu início e no intervalo.

O *Diário de Notícias*³²² do dia da estreia informa que «A *mise en scène* [será] a rigor» e que na peça *Bodas de Lia* figurariam «as tribos de Labão, de Batnel, de Hairan, tangedores de cítara e de alaúde, bailadeiras, pastores, etc.», prevendo que deveriam «fazer esplêndido efeito as fogueiras das tribos acesas por meio do arvoredado», destacando os belos trabalhos cenográficos de Augusto de Pina, certificando como obra sua a criação plástica de mais este espectáculo. O mesmo jornal, no dia seguinte aprecia *Bodas de Lia* como tendo sido o «mais lindo e encantador quadro que se pode imaginar, a que a perspectiva do jardim, com o grande arvoredado [deu] uma nota interessante e única.³²³ Pelo que podemos depreender, o espaço não seria tão convencional como o de *Orestes*, assemelhando-se mais ao que era um verdadeiro espectáculo de teatro da natureza, utilizando e aproveitando as características do Jardim da Estrela, reduzindo ao mínimo os elementos a ele estranhos e introduzindo animais em cena, com algum arrojo. Também Adelina Abranches se refere a *Bodas de Lia* indicando que este possuía um coro cantado.³²⁴ O jornal *A Capital*³²⁵ declara ter sido «um espectáculo tonificante, não só para o espírito, mas para o corpo», por ter sido «profunda a impressão d’ arte que proporciona aos espectadores» e as «condições locais em que é apresentado» concorrerem para se assistir ao espectáculo «bem disposto, e se saia dele sem um vislumbre de aborrecimento. O que não é muito comum suceder em teatro».

³²⁰ *Idem, ibidem.*

³²¹ Apresentado nos dias 15, 19, 21 e 22 de Julho de 1911, sempre às 21,30.

³²² «Teatros – Primeiras representações – O Teatro da Natureza – Hoje, o grande festival – a primeira representação de *Cavallaria Rusticana*». Lisboa: *Diário de Notícias* de 16 de Julho de 1911 p. 3.

³²³ Anónimo, «Teatros – primeira apresentação – Teatro da Natureza». Lisboa: *Diário de Notícias*, 17 de Julho de 1911.

³²⁴ Aura Abranches, *Memórias de Adelina Abranches – Apresentadas por Aura Abranches*. Lisboa: imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1947, p. 274.

³²⁵ Anónimo, «Teatros – *Cavallaria Rusticana* no Passeio da Estrela» Lisboa: *A Capital*, 17 de Julho de 1911, p. 2.

Para o terceiro espectáculo³²⁶ o Teatro da Natureza apresentou ao público um conjunto composto pelos textos *Merlim e Veviana*, de Cacilda de Castro, a adaptação de Coelho de Carvalho de *Cântico dos Cânticos – Sulamita* e, novamente, *As Bodas de Lia*, de Pedroso Rodrigues. Parece ter havido da parte da companhia a vontade de juntar vários textos poéticos num só bloco, que parece não ter resultado muito bem, se levarmos em conta algumas vozes discordantes.

Fugindo um pouco à norma da apreciação que foram atribuindo aos espectáculos os articulistas que a eles se referiram nos jornais – que poderemos resumir na expressão: «receberam fartos aplausos», que a maioria geralmente utiliza –, *A Capital*,³²⁷ apelida a peça *A Sulamita* de «verdadeira estopada» e manifesta o seu desagrado pela totalidade do espectáculo, por ter sido mal concebida a ligação entre as peças em um acto, devido à «semelhança do género», assemelhando-se a uma peça em três actos, por «repisarem quase pelas mesmas palavras, descrições dos mesmos pensamentos», e tornando os versos ditos pelos artistas «empaticamente monótonos». Aconselha a que se alternem «peças clássicas, ou fantásticas» com outras em que «sentimentos mais da nossa época» fossem exibidos em linguagem «menos rococó», que se prestasse a ser menos declamada. Salvaguarda o trabalho de Adelina Abranches a quem louva a dicção e os «prodígios de memória». Lamenta, ainda, que o seu esforço e o dos colegas não conseguissem livrar o espectáculo de uma «plethora de palavras», acrescentando que o teatro «não vive só de palavras». Incoerentemente, o artigo termina constatando que o espectáculo foi «em geral aplaudido» e podemos ver no mesmo periódico do dia seguinte a informação de que o espectáculo obteve «tanto sucesso».³²⁸

O último espectáculo da companhia reuniu as peças, *Éclogas de Virgílio – Palêmon*, mais uma colaboração de Coelho de Carvalho para o projecto e o drama *Palhaços*, de João Risonho e João Risério. O *Diário de Notícias*,³²⁹ mais uma vez critica a falta de «efeitos teatrais», e os versos difíceis de dizer, desta vez atribuídos a *Palêmon*, com que o espectáculo foi iniciado, que parece ter deixado os actores pouco à vontade na «pequena cena, de ingénua infantilidade, que decorr[ia] entre balir de carneiros e na presença de uma anafada vaca». Relativamente a *Palhaços*, o periódico afirma ter sido «posto em cena com grande propriedade, boa figuração e vistoso guarda-roupa», mas faz a descrição de alguns incidentes na representação de *Palhaços*, relatando que Luz Veloso, no papel de Neda entrava «numa carrocinha verde puxada por um jerico, precedido do povo que vem ver os arlequins [produzindo] bom enfeito, mas que caiu ao apelar-se e que a cena final entre Alexandre de Azevedo e Luz Veloso, «foi cortada por um ruído estranho e que provocou geral hilaridade», ruído que se deveu ao jumento que «ao longe, atroava aos ares com o seu zurro, não deixando ouvir o que os actores

³²⁶ Espectáculo apresentado no Jardim da Estrela nos dias 29 de Julho, 3 e 8 de Agosto de 1911, às 21,30.

³²⁷ Anónimo, «Teatros – *Merlim e Veviane* e *A Sulamita* no Teatro da Natureza». Lisboa: *A Capital*, 31 de Julho de 1911, p. 2.

³²⁸ Anónimos, Teatros Circos e Cinemas – Teatro da Natureza. Lisboa: *A Capital*, 1 de Agosto de 1911, p. 3.

³²⁹ Anónimo, «Teatro da Natureza – *Pâlêmon*, écloga de Virgílio. O drama *Palhaços*». Lisboa: *Diário de Notícias*, 11 de Agosto de 1911, p. 2.

diziam». ³³⁰ Revela também ter notado uma «visível incerteza por parte de quase todos os artistas», embora o espectáculo tivesse sido aplaudido, essa incerteza poderá ser atribuída à pior aceitação do espectáculo anterior.

Sem ideias muito definidas à partida, resultantes da falta de convicção, que poderemos atribuir ao facto de não estarem a tentar pôr em prática um projecto original longamente estudado e analisado, o Teatro da Natureza partiu de uma ideia inicial que contemplava maioritariamente tragédias e textos poéticos, tentando imitar o que fazia a Comédie Française. A companhia parece ter tentado adaptar o reportório a textos de maior aceitação por parte do público mas sem ter levado em conta a falta de preparação de grande parte desse público para a linguagem «teatral» que lhe era oferecida. Infelizmente não sobreviveu o tempo suficiente para encontrar a fórmula que poderia ajudar a mudar o gosto desse público. Doses moderadas de novidade podem ser dadas no meio do que é semelhante ao que é conhecido e habitual. Uma alteração gradual poderia ter melhores resultados, não fora ter-se precipitado o final do projecto, mais uma vez por questões financeiras.

Adelina Abranches revelou que «pelas grades do jardim saltava imensa gente que via depois o espectáculo sem pagar nada»; ³³¹ mas os próprios produtores Augusto de Pina e Alexandre de Azevedo distribuíram «bilhetes grátis a todos os seus amigos», pondo em causa a saúde financeira do projecto que teve como saldo despesas superiores às receitas. Mas o saldo que conta para a actriz é o do trabalho realizado, que considera positivo, pois trabalharam «dois meses, com agrado do público e da crítica». E termina o seu pequeno capítulo dedicado ao Teatro da Natureza dizendo que lhe restaram as saudades, pois «as coisas de que mais gostamos são sempre as que acabam depressa!!». ³³²

Quinze actores participaram neste projecto, ³³³ que levou à cena quatro espectáculos, ³³⁴ incluindo sete textos diferentes, todos com autoria, ou adaptação, de nomes portugueses. Cada um dos participantes do projecto foi veículo de novas formas de olhar e fazer o teatro, no seu posterior trajecto profissional e pessoal. Com maior ou menor eco, a experiência marcou os que com ela tiveram contacto.

Embora *A Capital* refira a intenção da companhia de montar *Machbeth*, esta peça nunca chegou a ser representada no Jardim da Estrela e não encontrei mais pistas que conduzissem à representação dos anunciados espectáculos em Espanha. ³³⁵ De todos os sonhos de espectáculos de

³³⁰ *Idem, ibidem.*

³³¹ Aura Abranches, *Memórias de Adelina Abranches – Apresentadas por Aura Abranches*. Lisboa: imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1947, p. 274.

³³² *Idem, ibidem.*

³³³ Apêndice 5 – Distribuição do elenco do Teatro da Natureza em cada espectáculo.

³³⁴ Apêndice 4 – Espectáculos do Teatro da Natureza no Jardim da Estrela – Verão de 1911

³³⁵ Edmundo Porto, «Coisas de teatro -O grupo de artistas do teatro da Natureza irá dar uma série de espectáculos a Espanha» Lisboa: *A Capital*, 11 de Julho de 1911, p. 1.

itinerância pelo país em espaços privilegiados ao ar livre, concluí que apenas os de Caldas da Rainha se realizaram.³³⁶

Alexandre de Azevedo levará o projecto para o Rio de Janeiro em 1916,³³⁷ onde, apesar da chuva que perturbou a programação e conduziu ao adiamento de algumas representações e de mais um falhanço financeiro, que levou à fuga do produtor Luís Galhardo, o saldo foi muito positivo, segundo Marta Metzler.³³⁸ Embora a «'pobreza' estivesse alijada daquele evento, ainda que o público-alvo fosse a elite», Marta Metzler constatou na sua investigação que «é possível supor uma certa heterogeneidade da assistência» que alcançou uma média de «10.000 espectadores por noite», ilação justificada pela diferença de preços dos «lugares sentados» para os lugares «em pé».³³⁹ Embora – como em Lisboa – a falta de continuidade do projecto tenha colocado em causa os seus reais resultados, esta investigadora verificou que a experiência teve o poder de levar a questionar o teatro que se fazia no Brasil. Multiplicaram-se os artigos nos periódicos sobre o assunto, a maior parte deles homens de teatro e intelectuais, que discorriam opondo «arte *versus* diversão e arte *versus* mercado».³⁴⁰ O «Teatro da Natureza» que Alexandre de Azevedo levou para o Brasil «deu prestígio ao teatro nacional»,³⁴¹ injectando uma dose de credibilidade no teatro brasileiro que lhe forneceu o impulso e lhe permitiu evoluir. Pequenos passos, que iniciam longos caminhos.

³³⁶ Anónimo, «Teatro da Natureza». Caldas da Rainha: *O Círculo das Caldas*, 24 de Agosto de 1911. Este periódico refere o êxito dos espectáculos nos dias 16, 17 e 18 de Agosto de 1911 e os textos representados: *Orestes*, *Palhaços*, *Cavallaria Rusticana* e *Bodas de Lia*.

³³⁷ Com actores brasileiros e com guarda-roupa levado de Portugal, a companhia montou no Campo Sant'Ana, *Orestes*, *Cavallaria Rusticana*, *Bodas de Lia*, *Antígona*, de Carlos Maul, *Rei Édipo*, de Coelho de Carvalho, e *Martyr do Calvário*, de Eduardo Garrido.

³³⁸ Marta Metzler, *O Teatro da Natureza*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2006.

³³⁹ *Idem*, *ibidem*, p. 77.

³⁴⁰ *Idem*, *ibidem*, p. 81.

³⁴¹ *Idem*, *ibidem*.

3. CONCLUSÃO

Não poderemos dizer que o projecto que os responsáveis pela companhia Teatro da Natureza levaram a cabo foi o êxito que os seus organizadores esperavam, pois não temos testemunhos insuspeitos que o confirmem, ou desmintam. Também é perceptível que as «velhas formas» dominavam maioritariamente as produções apresentadas ao público no Jardim da Estrela.

Com base nos princípios enunciados por Anne Troop Craig para uma estética do um teatro ao ar livre (adaptação do espectáculo ao espaço, apresentação diurna, com aproveitamento da luz e som naturais, música apropriada, aproveitamento das características do espaço para intensificar dramaticamente as cenas, etc.),³⁴² em que todos os factores são interdependentes e devem ser pensados e equilibrados em função do resultado final, talvez nem possamos dizer que se trata de algo mais que transposição de alguns espectáculos para fora do seu espaço convencional, com aproveitamento de apenas algumas das características do novo espaço. Ou seja: o Teatro da Natureza tentou imitar o que se fazia em França, mas não teve os meios financeiros nem o conhecimento das técnicas que lhe permitiriam ir mais longe. Mas foi diferente e, a acreditar no testemunho de Adelina Abranches, foi melhor e deixou saudades.

Para além da marca e da vontade de mais e melhor que deixou nos actores e no grau de exigência de quem estava cansado do gasto teatro que se via nas salas, o que restou do Teatro da Natureza em Portugal?

A Capital de 13 de Julho de 1911³⁴³ noticia que foi aprovada uma proposta de realização de um projecto – a ser submetido à aprovação da Câmara Municipal de Lisboa – para construção de um teatro municipal ao ar livre no parque Eduardo VII, com capacidade para 1 000 espectadores sentados, circundado «com passeios para cerca de 2 000 lugares em pé», certamente por influência dos responsáveis do Teatro da Natureza, com vista a trabalhos futuros.³⁴⁴ Este projecto não chegou a concretizar-se, assim como o de 1944, do arquitecto Keil do Amaral, que projectou a construção de um teatro ao ar livre no Parque florestal de Monsanto,³⁴⁵ mas não poderemos deixar de perceber neles resquícios da marca que o Teatro da Natureza deixou.

Na actualidade, e consequência remota das alterações que o teatro sofreu no período tratado neste trabalho, podemos detectar algumas companhias de teatro – com experiências bem sucedidas – que utilizam espaços não convencionais para apresentação das suas produções.

³⁴² Anne Troop Craig, «The outdoor play». Chicago: *The Drama Magazine – A Quarterly Review of Dramatic Literature*, Fevereiro de 1918.

³⁴³ Anónimo, «Teatro ao ar livre no Parque Eduardo VII». Lisboa: *A Capital*, 13 de Julho de 1911, p. 2.

³⁴⁴ Destinado a «declamação, canto, concertos, festas e conferências». *Idem, ibidem*.

³⁴⁵ Fonte: Escritura de atribuição dos trabalhos de terraplanagem e planta do teatro, no arquivo Municipal da Câmara Municipal de Lisboa. <http://arquivomunicipal.cm-lisboa.pt>

Antes de mais, a nível europeu, poderíamos destacar, por exemplo, a autora da maravilhosa mensagem com que este trabalho se inicia, Ariadne Mnouchkine, criadora teatral que escolheu o espaço alternativo da Cartoucherie de Vincennes, em Paris, em 1970, para produzir e apresentar as criações da sua companhia Théâtre du Soleil, com espectáculos inesquecíveis, sem barreiras de linguagens, fronteiras espaciais, ou culturais, e permanentemente inovadores.

Também em Portugal, nos anos 70, apesar do Fascismo – e da clandestinidade de algumas produções mais arrojadas – se começaram a desenhar algumas experiências que utilizavam o teatro como meio de divulgação de cultura e ideologia libertadoras, que explodiram com a Revolução de Abril de 1974. Muitos grupos começaram a libertar-se das amarras e procuraram novos caminhos para refrescar um teatro que vivia esmagado por uma Censura opressora e ignorante. Dá-se então início a um movimento descentralizador – mais uma vez com base no modelo francês – com o mesmo espírito com que no início do século XX se pretendia democratizar e alargar o acesso ao teatro, antes quase exclusivamente concentrado na capital Lisboa. A mesma vontade de criação e educação de públicos – de que falava Romain Rolland – leva à criação do Centro Cultural de Évora, que, para além da produção de espectáculos, deu início à formação de actores e animadores culturais, com a preocupação de os preparar para a disseminação do projecto, alargando assim a sua função descentralizadora a todo o país. O TEAR – Teatro Estúdio de Arte Realista, foi uma dessas companhias. Para além de se ter instalado num quartel desactivado e de se ter empenhado numa produção e itinerância exaustivas, tentando levar os seus espectáculos a todas as colectividades do Alto Minho, a companhia tinha uma estética própria e como principal objectivo uma ligação orgânica ao tal «povo» de que falava Romain Rolland, procurando, efectivamente, espelhar no palco as suas realidades e aspirações, em espectáculos cuidadosa (e carinhosamente) preparados, com textos de qualidade, maioritariamente portugueses.

Mas uma das companhias que melhor espelha as preocupações dos criadores do teatro ao ar livre (em algumas das suas produções) é indubitavelmente o Teatro o Bando, companhia instalada inicialmente em Lisboa, mas que acabará por se mudar para uma quinta em Palmela. Com uma estética muito própria que – à semelhança de Gordon Craig – privilegia a plasticidade dos espaços e a transformação das personagens em seres que parecem pertencer a um imaginário colectivo, impondo-se, por isso, inevitavelmente ao espectador, pela sua organicidade. Num espaço ao ar livre, ou no seu espaço coberto da Quinta de Vale dos Barris, o Bando cria espectáculos inesquecíveis, a que é impossível ficar indiferente. Tive o privilégio de poder assistir a dois dos espectáculos que apresentou nos jardins da Fundação Calouste Gulbenkian e a experiência marcou-me para sempre. As imagens continuam gravadas em mim, o som do vento misturado com a voz dos actores em *Montedemo* (1987), o passeio forçado pelo escuro do jardim «perseguido» os actores e o espectáculo, foram uma experiência única que, certamente, marcou também a minha experiência

profissional e a minha forma de ver o teatro. *Borda d' água* (1991), um espectáculo belíssimo que se passava dentro de água, mas não era uma água qualquer. Era o lago do jardim da Gulbenkian, em volta do qual continuarei a passar. O lago está lá, indissociável das memórias que o espectáculo do Bando em mim gravou. A memória do teatro que se soma à memória da cidade, enriquecendo-a e transformando-lhe os espaços.

«Como portas que se abrem numa perspectiva infinita».³⁴⁶

³⁴⁶ Citando a introdução de: Anónimo: *O Bando – Monografia de um grupo de Teatro no vigésimo aniversário da sua singularidade artística e independência política*. Setúbal: Corlito, 1994.

FONTES CONSULTADAS

- Documentos da Cooperativa Teatro Livre no Espólio Pinto Quartin.
- Relatório e contas da Cooperativa Teatro Livre de 1903-1904.
- Relatório e contas da Cooperativa Teatro Livre de 1904-1905.

Bibliografia

ANÓNIMO

- 1903 *Œuvre française des trente ans de théâtre*. Paris: Imprimerie Paul Dupont.
- 1904 *Œuvre française et populaire des trente ans de théâtre- Représentations Populaires et Causeuses*. Paris : Librairie Nilsson.

ABRANCHES, Aura

- 1947 *Memórias – Apresentadas por Aura Abranches*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

ADDAMS, Jane

- 1915 *The spirit of youth and the city street*. New York: The Macmillan Company.

AUTORES VÁRIOS

- 1994 *O Bando – Monografia de um Grupo de Teatro no Vigésimo Aniversário da sua Singularidade Artística e Independência Política*. Setúbal: Corlito.

BASTOS, Glória e VASCONCELOS, Ana Isabel P. Teixeira de

- 2004 *O Teatro em Lisboa no tempo da primeira República*. Lisboa: Museu Nacional do Teatro. 2004.

CARVALHO, Coelho de

- 1901 *As Éclogas de Virgílio*. Lisboa: Antiga Casa Bertrand – José Bastos (P.20-33)
- 1904 *Casamento de conveniência*. Lisboa: Clássica Editora.
- 1916 *Cântico dos Cânticos – A Sulamita*. Lisboa. *Revista De Theatro*, Janeiro-Abril (pp.1-16)

CASTRO, Cacilda de

- 1911 *Merlim e Veviana*. Lisboa: Cernadas & C^a. Livraria Editora.

CESAR, Oldemiro e JÚNIOR, Rocha

- 1914 *O teatro em fralda*. Lisboa: Livraria Ventura Abrantes.

CHENEY, Sheldon

- 1918 *The Open-air theatre*. New York: Mitchell Kennerley.

CRAIG, Edward Gordon

- 1911 *On the Art of the Theatre*. Chicago: Browne's Bookstore.

- 1913 *A living theatre - The Gordon Craig School, The Arena Goldoni, The Mask*: Florence: *The Mask*.
- DEMIER, Hermine (née D'Hillern)
- 1910 *Oberammergau et ses jeux de la Passion*. Tradução livre de L'Abbé Bouvier. Munique: Cari Schnell editor.
- DUBOIS, Vincent
- 1993 «Les prémices de la «démocratisation culturelle. Les intellectuels, l'art et le peuple au tournant du siècle». In: *Politix*. Vol. 6, N°24. Quatrième trimestre 1993. pp. 36-56. Consultado em 09-07-2013, disponível em: http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/polix_02952319_1993_nu_m_6_24_1587
- ÉSQUILO
- 1991 *Oresteia: Agamémnon, Coéforas, Euménides*. Tradução de Manuel de Oliveira Pulquério. Lisboa: Edições 70.
- FISCHER, Gustave-N.
- 1994 *Psicologia Social do ambiente*. Lisboa: Instituto Piaget.
- GARNETT, Porter
- 1908 *Bohemian Jinks – A Treatise*. San Francisco: Bohemian club.
- HALBWACHS, Maurice
- 1990 *A memória coletiva*. São Paulo: Edições Vértice.
- HOWARD, John Galen
- 1915 «Outdoor life and the fine arts» in *Nature & Science on the Pacific coast – A guide-book for scientific for travellers in the West*. San Francisco; Paul Elder and Company.
- MARTOC, Bernard
- 1982 «Du 'Théâtre Libre' au 'Teatro Livre': L'expérience de Manuel Laranjeira» in *Les rapports culturels et littéraires entre Portugal et la France – Actes du colloque*. Paris: Fondation Calouste Gulbenkian – Centre Culturel Portugais.
- METZLER, Marta
- 2006 *O Teatro da Natureza – História e Ideias*. S. Paulo: editora Perspectiva.
- MOLINARI, Cesare
- 2010 *História do teatro*. Lisboa: Edições 70.
- POLLARD, Percival
- 1911 «Art and the open-air theatre», in *Vagabond Journeys – The human comedy at home and abroad*. New York: The Neale Publishing Company. (pp. 83-100).
- REBELLO, Luiz Francisco

- 1978 *O teatro naturalista e neo-romântico (1870-1910)*. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa.
- 1984 *100 Anos de teatro Português: 1880-1980*. Porto: Editora Brasília. 1984.
- 2011 *Três espelhos*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.

REGISTO SEM AUTOR

- 2010 *Les retombées locales de L'activité du Théâtre du Peuple de Bussang – étude socio-economique de la culture (2012)* EPCC Arteca – consultado em 15-04-2013, no sítio:
http://www.arteca.fr/documents/docts_arteca/etudes/Retombees_locales_Bussang_2012.pdf

ROSAS, Fernando e ROLLO, Maria Fernanda

- 2010 *História da Primeira República Portuguesa*. Lisboa: Editora Tinta-da-China.

SILVA, Ernesto

- 1902 *Teatro Livre e Arte Social*. Lisboa: Edição Teatro Livre – Tipografia do Comércio.

ROLLAND, Romain

- 1918 *The people's theatre*. (tradução de Barrett H. Clark). New York: Henry Holt and Company .

ROUSSEAU, Jean Jacques

- 1809 *Lettre À D'Alembert sur les spectacles*. Paris : Pléiade Edition V.
 Consultada no *Espace Rousseau* em 29-07-2013
<http://www.espacrousseau.ch/f/textes/lettre%20%C3%A0%20d'alembert%20utrecht%20corrig%C3%A9.pdf>

SHESTOV, Leon

- 1916 «Anton Tchekhov - creation from the void» in *Penultimate words and other essays*. Boston: John W. Luce and co.

SHAWAN, Jacob A.

- 1902 «Letter XII –Oberammergau» in *Recent glimpses in Europe* (P. 155-168). Columbus, Ohio: Harriman, publications.

SIROST, Olivier

- 2009 *La vie au grand air*. Paris: Presses Universitaires de Nancy.

SYMONS, Arthur

- 1906 «A new art of the stage» (pp. 249-367) e «Eleonora Duse» (pp. 331-349) in *Studies in seven arts*. London: Archibald Constable and Company.

TAURINE, Gauly de e TOURASSE, Leonel

- 1901 *Le vrai Mystère de la Passion*. Paris : Belin Frères éditeurs.

TCHEKHOV, Anton

2000 *A gaivota*. Tradução de Regina Guimarães. Braga: Companhia de Teatro de Braga.

VENTURA, António

2000 *Anarquistas, Republicanos e Socialistas em Portugal – As convergências possíveis (1892-1910)*. Lisboa: Edições Cosmos.

Artigos de Periódicos

ANÓNIMO

- 1904 «Lisboa no teatro – O teatro Livre no Príncipe Real». *Diário Ilustrado*, 9 de Janeiro.
«Teatro Livre». Lisboa: *Novidades*, 10 de Março.
«Teatro do Príncipe Real». Lisboa: *Folha do Povo*, 9 de Abril.
- 1905 «Teatro Livre». Lisboa: *A Vanguarda*, 04 de Julho.
« Le théâtre en plein air ». Paris : *L'illustration*, 29 de Julho.
- 1908 «Representações – D. Amélia». Lisboa: *A Luta*, 7 de Junho.
«O caso do Sr. Moreira Feyo» Lisboa: *O dia* (recorte sem data no Espólio Pinto
Quartin)
- 1911 « The californian Grove Play » Chicago: *The Drama – A Quarterly Review of Dramatic
Literature*, Fevereiro, (pp. 131-135).
«Teatro da Natureza – Projectado por Augusto Pina, propõe-se realizá-lo Alexandre d’
Azevedo – um *interview* com este último». Lisboa: *A Capital – Diário Republicano da
noite*, 4 de Março (p. 1).
«Teatro da Natureza, ou Teatro ao ar livre». Lisboa: *A Capital*, 13 de Junho (p. 1).
«Teatro da Natureza ou Teatro ao ar livre». Lisboa: *A Capital – Diário Republicano da
noite*, 16 de Junho (p. 1).
«Teatro da Natureza». Lisboa: *Diário de Notícias*, 3 de Julho (p. 3).
«Lisboa Nova – O parque Eduardo VII vai renascer do monturo». Lisboa: *A Capital*, 8
de Junho (p. 2).
«Teatro da Natureza ou Teatro ao ar livre». Lisboa: *A Capital*, 13 de Julho (p. 1).
«Teatro da Natureza». Lisboa: *Vida Artística – semanário de Artes e Letras* Nº 16 – 2ª
semana de Julho (p. 2).
«Teatros Circos e Cinemas – Orestes na Estrela». Lisboa: *A Capital*, 7 de Julho (p. 3).
«Teatros Circos e Cinemas – Teatro da Natureza». Lisboa: *A Capital*, 8 de Julho (p. 2).
«Teatro da Natureza». Lisboa: *A Capital*. Lisboa: 10 de Julho (p. 2).
«Teatros Circos e Cinemas – Jardim da Estrela». Lisboa: *A Capital*, 13 de Julho. (p. 2).

«Teatros Circos e Cinemas – Teatro da Natureza». Lisboa: *A Capital*, 14 de Julho. (p. 2).

«Teatros – Cavalleria Rusticana no Passeio da Estrela». Lisboa: *A Capital*, 17 de Julho. (p. 2).

«Teatros Circos e Cinemas – Jardim da Estrela». Lisboa: *A Capital*, 18 de Julho. (p. 3).

«Teatros Circos e Cinemas – Teatro da Natureza». Lisboa: *A Capital*, Lisboa: 21 de Julho (p. 3).

«Teatros Circos e Cinemas – *Merlim e Veviana e Cântico dos Cânticos*». Lisboa: *A Capital*, 25 de Julho (p. 3).

«Teatros Circos e Cinemas – Teatro da Natureza». Lisboa: *A Capital*, 27 de Julho (p. 3).

«Teatros Circos e Cinemas – Teatro da Natureza». Lisboa: *A Capital*, 28 de Julho (p. 2).

«Teatros – *Merlim e Viviane – A Sulamite* no Theatro da Natureza». Lisboa: *A Capital*, 31 de Julho (p. 2).

«Teatros Circos e Cinemas – Teatro da Natureza». Lisboa *A Capital*, 1 de Agosto (p. 2).

«Teatros Circos e Cinemas – Os Palhaços». Lisboa: *A Capital*, 4 de Agosto (p. 3).

«Teatros Circos e Cinemas – Teatro da Natureza». Lisboa: *A Capital*, 5 de Agosto (p. 3).

«Teatros Circos e Cinemas – Teatro da Natureza». Lisboa: *A Capital*, 7 de Agosto (p. 3).

«Teatros Circos e Cinemas – Teatro da Natureza». Lisboa: *A Capital*, 10 de Agosto (p. 3).

«Teatros Circos e Cinemas – Jardim da Estrela». Lisboa: *A Capital*, 12 de Agosto (p. 3).

«Teatros – Teatro da Natureza (Jardim da Estrela)». Lisboa: *Revista Brazil-Portugal* nº. 300, 16 de Julho (p. 192).

«Teatro da Natureza». Lisboa: *Vida Artística, semanário de Artes e Letras*, 2ª semana de Julho (p. 5).

«Espectáculos». Lisboa: *Vida Artística, semanário de Artes e Letras*. 2ª semana de Julho (p. 6).

«Teatro da natureza». Lisboa: *Diário de Notícias*, 19 de Julho de 1911. (p. 2).

«Teatro – Informação e Reclamos – República». Lisboa: *Diário de Notícias*, 20 de Julho (p. 2).

«Teatro da natureza». Lisboa: *Diário de Notícias*, 27 de Junho (p. 2).

«Teatro da natureza». Lisboa: *Diário de Notícias*, 02 de Julho (p. 3).

- 1911 «Teatro da Natureza – O primeiro espectáculo é coroado de êxito». Lisboa: *Diário de Notícias*, 3 de Julho (p. 3).
- «Teatros – Informação e reclamos – Teatro da Natureza». Lisboa: *Diário de Notícias*, 05 de Julho (p. 3).
- «Teatro da Natureza». Lisboa: *Diário de Notícias*, 9 de Julho (p. 2).
- «Teatros – Informação e reclamos – Teatro da Natureza». Lisboa: *Diário de Notícias*, 12 de Julho (p. 2).
- «Teatros – Informação e reclamos – Teatro da Natureza». Lisboa: *Diário de Notícias*, 14 de Julho (p. 4).
- «Primeiras apresentações – O Teatro da natureza – Hoje, grande festival – a primeira apresentação de *Cavallaria Rusticana*». Lisboa: *Diário de Notícias*, 16 de Julho (p. 3).
- «Teatros – Primeira apresentação – A primeira apresentação da *Cavallaria Rusticana* e *As Bodas de Lia*». Lisboa: *Diário de Notícias*, 16 de Julho (p. 3).
- «Teatros – Informação e reclamos – Teatro da Natureza – Hoje, penúltima representação da *Cavallaria Rusticana*». Lisboa: *Diário de Notícias*, 27 de Julho (p. 3).
- «Primeiras apresentações – O Teatro da Natureza – *Palêmon*, écloga de Virgílio. O drama *Palhaços*». Lisboa: *Diário de Notícias*, 11 de Agosto (p. 2).
- «Teatro da Natureza». Caldas da Rainha: *O Círculo das Caldas*, 24 de Agosto.
- BERRET, Paul
- 1889 «Lettre d'Orange». Paris: *Revue d'Art Dramatique*, Março – Outubro (pp. 470-473).
- BIGUET, A.
- 1894 «Encore la crise Théâtrale». Paris: *Revue d'Art Dramatique* – Tome XXXIX, Julho - Setembro (pp. 199-202).
- C. B.
- 1894 «Autour du Théâtre». Paris: *Revue d'Art Dramatique*, Julho - Setembro (pp. 99-103).
- CHENEY, Sheldon
- 1919 «Informal Drama and the Open-Air». *Art & Life*, Vol. 11, No. 2 (Aug. 1919), (pp. 98-103). Consultado em 15-05-2012: <http://www.jstor.org/stable/20543053>.
- CRAIG, Anne Troop
- 1918 «The outdoor play». Chicago: *The Drama Magazine – A Quarterly Review of Dramatic Literature*, Fevereiro de 1918, (pp. 263-279).
- ESTANG, Luc
- 1936 «Le vrai Mystère de la Passion». Paris: *La Croix*, 11 de Junho (p. 8).
- F. R.
- 1908 «Primeiras representações – Teatro Livre». Lisboa: *A vanguarda*, 14 de Junho.

FERREIRA, Laurinda

- 2012 «O quintal do senhor Baquet». Lisboa: *Sinais de Cena* – nº18 – Dezembro de 2012. (pp.119-128).

FRANZ

- 1904 «No Príncipe Real – A inauguração do Teatro Livre entre nós». Lisboa: *Diário da Noite*, 09 de Março.

FRIEDMAN, Alice T.

- 1992 «A House Is Not a Home: Hollyhock House as 'Art-Theater Garden'». *Journal of the Society of Architectural Historians*, Vol. 51, No.3 (Sep., 1992), (pp. 239-260) <http://www.jstor.org/stable/990686>.

GREIN, J. T.

- 1898 «Courrier de Londres – Le publique». Paris: *Revue d'Art Dramatique* – Nouvelle série Tome IV, Março - Setembro (pp. 303-307).

JONSON, G. C. Ashton

- 1911 «A London Théâtre Libre». Chicago: *The Drama Magazine – A Quarterly Review of Dramatic Literature*, Fevereiro (pp. 123-130)

MACIEL, Artur

- 1972 «Augusto Pina – homem de teatro e figura do seu tempo». Lisboa: *Diário de Notícias*, 27 de Janeiro.

MACKAYE, Hazel

- 1911 «The Peterborough Pageant». Chicago: *The Drama Magazine – A Quarterly Review of Dramatic Literature*, Fevereiro (pp. 136-148).

MACKAYE, Percy

- 1911 «The Civic Theatre: suggestions regarding its scope and organization», Chicago: *The Drama Magazine– A Quarterly Review of Dramatic Literature*, Fevereiro, (pp. 98-116).

MARTOQ, Bernard

- 1982 «Du 'Théâtre Libre' au 'Teatro Livre': L'expérience de Manuel Laranjeira ». *Les rapports culturels et littéraires entre Portugal et la France – Actes du colloque*. Paris: Fondation Calouste Gulbenkian - Centre Culturel Portugais. (pp. 503-514).

MAZOUER, Charles

- 2009 «Le regain du genre des mystères dans la première moitié du XXème siècle». *Eidôlon* nº 86. Publications du LaPRIL. Consultado em 15-04-2013: <http://lapril.u-bordeaux3.fr/spip.php?article441>

O HOMEM QUE PASSA

- 1922 «Entrevista da Semana – Augusto de Pina no Teatro Nacional». – Lisboa: *O Teatro Português – Revista de Crítica*. (p. 33).
- PINTO, Manuel de Sousa
- 1908 «Crónica do Teatro – D. Amélia – Réclitas promovidas pela Sociedade Teatro Livre». Lisboa: *A Luta*, 17 de Junho.
- POLLARD, Percival
- 1909 «Vogue of the open-air theatre in Germany». New York: *New York Times*, 08 de Agosto.
- PORTO, Edmundo
- 1911 «Coisas de teatro -O grupo de artistas do teatro da Natureza irá dar uma série de espectáculos a Espanha» Lisboa: *A Capital*, 11 de Julho (p. 1).
- RAPOSO, Paulo
- 1998 «Auto da Floripes: 'cultura popular', Etnógrafos, intelectuais e artistas». *Revista Etnográfica*, Vol. II (2), (pp. 189-219). Lisboa: CRIA – O Centro em Rede de Investigação em Antropologia. Consultado em 22-05-2013:
http://ceas.iscte.pt/etnografica/docs/vol_02/N2/Vol_ii_N2_01pauloraposo.pdf
- REIS, Fernando
- 1908 «Semana Artística – A sociedade Teatro Livre». Lisboa: *A Vanguarda*, 6 de Julho.
- SAMPAIO, Albino Forjaz
- 1911 «O Teatro ao ar livre». *Ilustração Portuguesa* Nº 283, 24 de Julho (pp. 97-101).
- TOURASSE, Leonel de La
- 1894 «l'architecture et le theatre». Paris: *Revue d'Art Dramatique* Paris: *Revue d'Art Dramatique – Tome XXXIV*, Julho – Dezembro (pp. 9-17).
- V.
- 1908 «D. Amélia». Lisboa: *O Radical*, 7 de Junho.
- VINCENT, Dubois
- 1993 «Les prémices de la «démocratisation culturelle. Les intellectuels, l'art et le peuple au tournant du siècle». In: *Politix*. Vol. 6, Nº24. Quatrième trimestre. (pp. 36-56).
- ZURBACH, Christine
- 2003 «Traduction(s) et retraduction(s) portugaises de L'École des femmes de Molière», in *Cadernos de Tradução*, nº11, revista da UFSC. Florianópolis. pp. 161-192.

Sitiografia

REGISTO SEM AUTOR

«Hollyhock House»– *The official Site of Frank Lloyd Wright's Hollyhock House*
<http://hollyhockhouse.net/> . Consultado em 03-08-2013.

«Bayreuth Festspielhaus -The Grand Festival Theater». Site *Favorite Classical Composers* Consultado em 03-03-2013 <http://www.favorite-classical-composers.com/bayreuth-festspielhaus.html>.

2012 « Le Théâtre Antique de La Nature – Albert Darmont à Champigny-sur-Marne ». Site *Paris à Nu*, consultado em 04-08-2013 <http://www.paris-a-nu.fr/le-theatre-antique-de-la-nature-albert-darmont-a-champigny-sur-marne/>

2013 «Jane Addams biography». No site *Biography*, consultado em 11-08-2013
<http://www.biography.com/people/jane-addams-9176298?page=2>
«*Passion Play* 2010» – no site *Oberammergau* consultado em 10-04-2013:
<http://www.ammergauer-alpen.de/oberammergau/Entdecken-Sie-Oberammergau/Passion/Passionsspiele-2010>

FRANÇA, José-Augusto França.

S/D «Duas notas sobre Alexandre Dumas em Portugal – O teatro da rua dos condes». Do *Site 200 Anos do romance de aventuras* – «Estudos sobre a vida de Alexandre Dumas». Consultado em 02-09-2013 <http://purl.pt/301/1/dumas-estudos/jafranca-1.html>

FRIEDMAN, Alice T.

1992 «A House Is Not a Home: Hollyhock House as 'Art-Theater Garden'». *Journal of the Society of Architectural Historians*, Vol. 51, No.3 (Sep., 1992), pp. 239-260
<http://www.jstor.org/stable/990686>

WEARING, J. P.

2004 «Grein, Jacob Thomas (1862–1935)». *Oxford Dictionary of National Biography*. Oxford University Press. Consultado em 22-07-2013
<http://www.oxforddnb.com/view/article/40461>
«*Passion Play* 2010» – consultado em 10-04-2013:
<http://www.ammergauer-alpen.de/oberammergau/Entdecken-Sie-Oberammergau/Passion/Passionsspiele-2010>

Carteleiras de jornais

A Capital – diário republicano da noite – 15-07-1911, (p. 3); 8-07-1911, (p. 2); 13-07-1911, (p. 3); 15-07-1911, (p. 3); 19-07-1911, (p. 3); 22-07-1911, (p. 3); 26-07-1911, (p. 3); 29-7-1911, (p. 3); 03-08-1911, (p. 3); 10-08-1911, (p. 3).

Vídeo

CAUSSIMON, Raphaël

2009 *Théâtre antique de la nature- Documentaire historique sur le théâtre antique de la nature*. France : Produção do Município de Champigny sur Marne. Visualizado em 04-08-2013 em <http://www.champigny94.fr/loisirs-culture-sports/theatre-antique-nature.html>

Arquivos consultados

Arquivo Digital 7 cv: <http://arquivodigital-7cv.blogspot.pt/>

Arquivo Municipal da Câmara Municipal de Lisboa: <http://arquivomunicipal.cm-lisboa.pt>

Arquivo Osório Mateus :

http://ww3.fl.ul.pt/biblioteca/biblioteca_digital/publicacoes/om/html/index.htm

Arteca – Centre de ressources de la culture Lorraine : <http://www.arteca.fr>

Biblioteca do Centro de Estudos Sociais

Biblioteca da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

Biblioteca do Museu Nacional do Teatro

Biblioteca Nacional

Bibliotecas Municipais de Lisboa: <http://blx.cm-lisboa.pt/>

Biblioteca da Sociedade de Autores

Biography: <http://www.biography.com/>

CETbase – Teatro em Portugal: <http://ww3.fl.ul.pt/CETbase/default.htm>

Encyclopaedia Britannica: <http://www.britannica.com/>

Espace Rousseau : <http://www.espace-rousseau.ch/f/liens/textes.asp>

Gállica – Bibliothèque Nationale de France : <http://gallica.bnf.fr/>

Goethe Institut : <http://www.goethe.de/kue/the/reg/reg/sz/stu/ptindex.htm>

Internet Archive: <http://archive.org/index.php>

Hemeroteca de Lisboa

Hemeroteca Digital de Lisboa: <http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/>

Opsis – Base Iconográfica de Teatro em Portugal: <http://opsis.fl.ul.pt/>.

Wikimedia Commons, the free media repository: <http://commons.wikimedia.org>

ÍNDICE REMISSIVO

A

- Abranches, Adelina. 7, 46, 47, 49, 64, 65-69, 72-76, 78, 80-82, 84, 114
 Abranches, Aura 46, 72, 78
 Addams, Jane 39
 Amaral, Keil do 84
 Amélia Rey Colaço-Robles Monteiro..... 50
 Antoine, André 18, 55, 57, 58, 59
 Arena Goldoni Theatre..... 32, 42
 Aristóteles 71
 arte social 40
 Associação dos Lojistas de Lisboa 56
 Auto da Floripes 13
 Azevedo, Alexandre de..8, 46-48, 65-69, 72, 73, 78, 81-83
 Azevedo, António Duarte Ribeiro de 57, 62

B

- Banda de Infantaria 2..... 80
Barca, Calderón de La 26
 Barnsdall, Aline 36
 Bernhardt, Sarah 37, 49
 Berret, Paul 31
 bilhetes (preço) 19, 27, 47, 61, 82
 Björnson, Bjørnstjerne 18
 Bodas de Lia 80, 81
 Bodin, Edouard..... 58
 Bohemian Club of San Francisco 34, 35
 Bohemian Grove Theatre 33, 34
 Boniface, Maurice 58
 Borda d' água 86
 Boutet, Frederic 61
 Braga, Teófilo 13, 66
 Braga, Visconde de São Luiz de..... 51
 Brandão, Tânia 16
 Brazão, Eduardo 73, 74
 Brioux, Eugène 18, 61
 Brou, Máximo..... 57
 Bruckwald, Otto 30

C

- Cabral, Pedro..... 58
 Câmara, D. João da..... 53, 67
 Campos, Pinto 65
 Cartoucherie de Vincennes 85
 Carvalho, Coelho de 48, 67, 69-72, 74, 78-81
 Casamento de Conveniência..... 70, 71
 Castello Branco (guarda-roupa) 78

- Castro, Cacilda de 81
 Castro, Luciano de 59, 60
 Cavallaria Rusticana..... 80
 Centro Cultural de Évora 85
 Chatron, Paul 61
 Cheney, Sheldon 15, 31-33, 35, 77
 cinema 19
 Claudel, Camille 20
 Claudel, Paul 21
 Clube dos Fenianos..... 67
 Coéforas..... 79
 Comédie Française 7, 26, 31, 46, 48, 66, 68, 82
 Comissão de Leitura do Teatro Livre 57, 60
 Companhia Eleonora Duse 51
 Companhia Ermete Novelli..... 51
 Companhia Infantil do Rocio 49
 Companhia Teatro Moderno 55, 60, 65
 Conférences Dramatiques 66
 conferência sobre o Teatro Grego..... 66
 contra-cena..... 53
 cortejo 33, 34, 40
 Costa, Emílio 57
 Costa, Pinto 47, 72
 Craig, Anne Troop..... 84
 Craig, Gordon..... 42, 43, 53
 crítica 18, 53, 65, 70
 culto da «vedeta» 52
 Curel, François de 18

D

- Darmont, Albert..... 37
 Dantas, Júlio 53
 Demier, Hermine 14
 democratizaçãodo teatro 28
 Depré, Ernest..... 61
 Descaves, Lucien 62, 63
 Doux, Emile..... 48, 52
 drama litúrgico 12
 Drama Magazine..... 7
 Duse, Eleonora..... 49, 52, 53

E

- Emílio, ou da educação*..... 10
 empresários 18
 entradas..... 22
 Escola Oficina nº 1 66
 espectador 18
 Ésquilo 69, 72, 78, 79

F

Faria, Bento	60, 61
Federação Socialista Livre	56
Ferreira, Lino	50
Feyo, Moreira	63
Figueiredo, Romualdo	54
formas	23, 29, 41, 45, 84
França, José-Augusto	49
Fundação Calouste Gulbenkian.....	85, 86

G

<i>gaivota(A)</i>	8, 22, 23, 35, 41, 52, 74
Galhardo, Luís.....	8
Garcia, Emygdio	60, 61, 62
Gard, Roger Martin du	21
Ghelderode, Michel de	20
Ghéon, Henri	2
Gil, Augusto	69
Goethe, Johann Wolfgang von	11
Gogol, Nikolai Vasilievich	18
Goldoni Arena Theatre.....	42
Gomes, Guilherme	67
Gordon Craig School.....	42
Gorki, Máximo.....	18
Grein, Jacob Thomas	18

H

Halbwachs, Maurice	41
Harancourt, Edmond	20
Harz Mountain Theatre.....	33
Hauptmann, Gerhart Johann	18
Hearst Greek Theatre.....	32
Hennique, Léon	55
Herculano, Alexandre.....	48
Hollyhock House.....	36, 37
horários	51, 61, 64
Howard, John Galen.....	32
Hull House	40

I

Ibsen, Henrik	18, 51, 70
incêndios em teatros.....	29
Independent Theatre	18, 55
«Informal Drama and the Open-Air»	15
Italian Villa Gardens	35

J

Jardim da Estrela	7, 48, 66, 74, 80, 84
Jonson, G. C. Ashton	18

L

Laranjeira, Manuel	58, 59, 60, 61
Larroumet, M.....	27
Le grand Tour.....	12
Le théâtre du peuple	24
<i>Lettre A D'Alembert sur les spectacles</i>	31
Lima, Adolfo.....	57, 64, 66

M

MacDowell Pageant.....	33
Machado, Valentim	60, 61
Mackaye, Percy	38, 39
Manini, Luiz	67
mansão teatro	36
Mântua, Bento.....	65
Marques, Alfredo.....	78
Marques, Raphael.....	65
Martocq, Bernard	48, 53
Massas, António	72
Mata, Luís da	57, 64
Maupassant, Guy.....	63
Mazouer, Charles.....	20
melodrama	25
Mendonça, Lopes de	53
<i>Merlim e Veviana</i>	81
Mesquita, Marcelino de	53
Metzler, Marta	17, 68, 83
Midsummer High Jinks,	34
Mirbeau, Octave	59
Mnouchkine, Ariadne	85
Molière	21
Molinari, Cesare	12
<i>Montedemo</i>	85
Mounet-Sully	26, 46
Mountain Theatre	16
movimento descentralizador	85
Movimento do Teatro ao Ar Livre 7, 10, 11, 24, 32, 35, 38, 42, 66, 80	
Movimento Little Theatre	36
movimentos cívicos	19
Musset, Alfred (1810-1857).....	21

N

Naturalismo	72
Neves, Emília das	52

O

<i>Oberammergau Passion Play</i> ...7, 11 12, 14, 21	
ocupação de tempos livres.....	19
<i>Oedipe Roi</i>	26

Œuvre des Trente Ans de Théâtre26, 27
 Open-air Theatre de Hertenstein33
Oresteia72, 78
Orestes 48, 69, 72, 76, 77, 78, 79, 80

P

Pageant Theatre of Peterborough33
Palêmon72, 81
Palhaços81
 Passion Play Theatre32
 Péguy, Charles20
 Péladan, Joséphin.....37
 Pereira, Araújo 57, 59, 60
 Pimentel, Lopo72
 Pina, Augusto de ..46, 47, 50, 65-68, 75-77, 80, 82
 Pina, Manuel73
 Pina, Mariano67
 Pinheiro, António 50, 51, 60, 61, 63, 64
 Pinheiro, Rafael Bordalo67
 Pollard, Percival 7, 11, 15, 21
 ponto51
 Porto, César..... 57, 64, 66
 Pottecher, Benjamim20
 Pottecher, Frédéric22
 Pottecher, Maurice20, 28
 públicos16, 18, 19, 24-29, 31, 38, 44, 47-56, 58-60, 62, 63, 65- 67, 70-79, 82-85

Q

Pinto Quartin..... 7, 60, 61, 65, 72, 87, 90-102, 116, 118
 Quinta de Vale dos Barris.....85

R

Realismo42, 53
Rei Édipo72
Revue 7, 17, 18, 29, 31
Revue d' Art Dramatique92
 Risonho, João e Risério, João81
 Rodrigues, Mateus57
 Rodrigues, Paz72
 Rodrigues, Pedroso80, 81
 Rolland, Romain20, 24-28, 85
 romantico 25, 52, 53, 55
 Romantismo 11, 26
 Rosa, Augusto73, 74
 Rousseau, Jean-Jacques10, 31
 Ruas, Alfredo72

S

Sá, Bernardo de 57
 Salandri, Gaston 61
 Sampaio, Albino Forjaz69, 79
 Santos, Teodoro..... 72
 Schiller, Friedrich von 26
 Schwalbach, Eduardo50, 63
 Semper, Gottfried 30
 Shakespeare, William21, 26, 51
 Shaw, Bernard 18
 Silva, Ernesto da56, 57, 59, 62
 Simbolismo 53
 Soares, Jaime 57
 Sófocles..... 26
 Stage Society 18
 Strindberg, August..... 57
 Stückl, Christian 14
 Sudermann, Hermann18, 60, 61
Sulamita.....72, 81
 Symons, Arthur 43

T

Tchekhov, Anton.... 8-10, 22, 22-24, 35, 36, 45, 49, 52, 53, 89
 TEAR - Teatro Estúdio de Arte Realista 85
 teatro ao ar livre. 16, 21, 23, 31, 36, 37, 41, 44, 45, 74, 77, 84, 85
 Teatro Avenida 50
 Teatro Châtelet..... 20
 teatro cívico 40
 Teatro Clássico..... 16
Teatro da Natureza (O) 68
 teatro da natureza.....37, 80
 Teatro da Natureza (companhia) ... 7, 8, 46-48, 64, 69, 72, 74, 75, 77, 79-82, 84
 Teatro da Rua dos Condes.....49, 68
 teatro de jardim..... 35
 Teatro do Ginásio49, 61
 Teatro do Príncipe Real58, 59, 60, 69
 Teatro dos Mistérios.... 7, 13, 14, 20, 21, 25, 40
 teatro educacional..... 39
 Teatro Grand-Guignol..... 69
 Teatro Grego Antigo7, 21, 25
 Teatro Isabelino..... 8
 Teatro Livre..... 7, 55-66, 69, 78
Teatro Livre e Arte Social 56
 Teatro Moderno 50
 Teatro Nacional 2, 49-52, 65, 67, 69
 Teatro Naturalista.....26, 55
 Teatro O Bando85, 86
 teatro popular20, 29, 56, 66

<i>Teatro Português – Revista de Crítica</i>	68
Teatro República	47-52, 55, 69
Teatro Romano de Orange.....	29, 30, 31, 46
teatro sociológico.....	40
Teatro Wagner	30
teatros ao ar livre	32, 38
teatros de floresta.....	32, 34
teatros de jardim.....	35
Teixeira, Lopes.....	80
Terry, Ellen	42
<i>The Mask</i>	42
<i>The Open-air Theatre</i>	31
Théâtre Antique de la Nature	37, 38
<i>Theatre Arts Magazine</i>	15, 31
Théâtre du Peuple	20, 21
Théâtre Libre de Antoine	18, 55, 57, 59
Tolstoi, Leo	18
Torres, Palmira	64
Tourasse, Leonel de la.....	29, 30
trabalho do actor	71
Tragédia Clássica	25
Tragédia Grega	46, 47, 80
Twain, Mark	39

V

Vale, José do	56
Veja, Lope de	26
Veloso, Luz.....	72, 81
Ventura, António	56
Verga, Giovanni	80
<i>Vida Artística – semanário de Artes e Letras</i>	68
Vincent, Dubois	27
«Vogue of the open-air theatre in Germany»	11

W

Wagner, Richard	26, 30
Wils, Juliette de	37
Wolckart, Bárbara,	72, 73, 78
Wright, Franck Loyd.....	36

Z

Zola, Émile	55
-------------------	----

APÊNDICES

Apêndice 1

– Transcrição das tabelas da temporada 1904-1905 do Teatro Livre, no Teatro Ginásio, com base nos originais assinados por António Pinheiro (Espólio Pinto Quartin).

Apêndice 2

– Distribuição do elenco do Teatro Livre pelas peças da primeira temporada (1904)

Apêndice 3

– Distribuição do elenco do Teatro Livre pelas peças na terceira temporada (1908).

Apêndice 4

– Espectáculos do Teatro da Natureza no Jardim da Estrela no Verão de 1911³⁴⁷

Apêndice 5

– Distribuição do elenco do Teatro da Natureza em cada espectáculo.

³⁴⁷ Foram representados nas Caldas da Rainha *Orestes*, *Palhaços*, *Cavalaria Rusticana* e *Bodas de Lia*, entre os dias 15 e 18 de Agosto, não havendo, até agora, documento que comprove a ordem e datas de representação.

Apêndice 1

– Transcrição das tabelas da temporada 1904-1905 do Teatro Livre, no Teatro Ginásio, com base nos originais assinados por António Pinheiro (Espólio Pinto Quartin).

Data	Horas	Peças	Observações
02-05-1905	12h	<i>Maternidade</i> 1º. Acto (apuro)	
	14h	<i>Maternidade</i> 2º. Acto	
	19.45	<i>Condenado</i> <i>Pai Natural</i>	
03-05-1905	12h	<i>Maternidade</i> 2º. Acto – apuro	
	15h	<i>Maternidade</i> 1º. Acto (apuro)	
	19.45h	<i>Condenado</i> <i>Confissão de Amigo</i> <i>Às feras</i>	
04-05-1905	12h.	<i>Maternidade</i> – (apuro) 1º e 2º actos	
		Segue 3º. acto	
	19.45h	<i>Condenado</i> <i>Pai Natural</i>	
27-05-1905	12h.	<i>Condenado</i> (marcação)	
		<i>Segue Maternidade</i>	
28-05-1905	12h	<i>Condenado</i>	
	13h.	<i>Maternidade</i>	
29-05-1905	12h.	<i>Condenado</i>	1º. Espectáculo – <i>Condenado</i> e <i>Pai Natural</i>
	13h.	<i>Maternidade</i>	2º. Espectáculo – <i>Confissão de amigo</i> , <i>Pai natural</i> e <i>Às feras</i>
	19.45h	<i>Pai Natural</i> (marcação)	3º. Espectáculo – <i>Os que furam</i> e <i>Falência</i> 4º Espectáculo – <i>Missa Nova</i> , <i>Prova</i> e <i>As vítimas</i> .
30-05-1905	12h.	<i>Maternidade</i>	No dia 01-06-1905 começa o apuro de <i>Maternidade</i>
	19.45	Segue <i>Condenado</i> <i>Pai natural</i> 2º. Acto (marcação e rectificação)	
31-05-1905	12h	<i>Maternidade</i>	
	19.30	Segue <i>Condenado</i> <i>Pai natural</i> 3º. Acto (marcação e rectificação)	Amanhã começa o apuro da peça <i>Maternidade</i>

01-06-1905	12h.	Maternidade 1º acto (apuro)	
02-06-1905			
03-06-1905			
04-06-1905			
05-06-1905			
06-06-1905	12h.	Maternidade	
	19.45	Condenado Maternidade	
07-06-1905	12h.	Maternidade	
	19.30h.	Condenados Maternidade	
08-06-1905	12h.	Maternidade 1º e 2º actos (apuro)	Amanhã apuro 3º acto Maternidade
	15h.	Condenados	
	19.30h.	Maternidade (apuro)	
09-06-1905	12h.	Maternidade 1º. Acto (apuro)	
	13h.	3º. Acto (apuro)	
	15h.	2º. Acto (apuro)	
	19.45h	Maternidade	
10-06-1905	12h.	Maternidade (apuro) 1º Acto	
	13h	3º Acto	
	15h	2º Acto	
	19.45	Condenados	
	20.15	Maternidade	
11-06-1905	12h.	Maternidade	
	15.15	Condenado (apuro)	
12-06-1905	12h	Maternidade (apuro)	
		Segue Condenados	

	19.45h.	Maternidade (apuro)	
		Segue às feras	
13-06-1905	12h.	Maternidade (apuro)	
	20,30h	Condenados (apuro)	
		Espectáculo	
		Condenado	
		Maternidade	
14-06-1905	20,30h	Espectáculo	
		Condenado	
		Maternidade	
15-06-1905	12h.	Maternidade	Pede-se a presença de todos, visto que o ensaio é feito com a presença da autoridade
		Condenados	
	20.30	Espectáculo	
		Condenado	
		Maternidade	
16-06-1905	13h.	Condenados (com cenário e pertences)	
	20.30	Espectáculo	
		Condenados	
		Maternidade	
17-06-1905	11.30	Confissão(?)	
	12h.	Pai natural	
		Segue Às feras	
	20.30h	Espectáculo	
		Condenados	
		Maternidade	
18-06-1905	11.30h.	Confissão d' amigo	
	12h.	Pai Natural	
		Às Feras	
	20.30	Espectáculo	
		Condenado	
		Maternidade	
19-06-1905	11.30	Confissão d' amigo	
	12h.	Pai natural	
		Às feras	
	20.30h.	Espectáculo	
		Maternidade	
20-06-1905	11.30	Confissão d' amigo	A peça Confissão sobe à cena na próxima quarta-feira. As peças Pai Natural e Às Feras sobem à cena

	12h.	<i>Pai Natural</i>	quarta-feira, 28-06-1905.
	12.30h.	<i>Às feras</i>	
	15h	<i>Falência 1º acto (marcação)</i>	
	20.30	Espectáculo	
		<i>Maternidade</i>	
21-06-1905	11h.	<i>Confissão d'amigo</i> ensaio geral	
	12h	<i>Pai natural</i>	
	14.15	<i>Às feras</i>	
		<i>Falência (marcação)</i>	
		Espectáculo	
		<i>Maternidade</i>	
		<i>Confissão d'amigo</i>	
22-06-1905	11.45h.	<i>Pai natural</i>	Amanhã começa o apuro da peça <i>Pai natural</i>
	14.15h	<i>As feras</i>	
		<i>Falência (marcação)</i>	
	20.30h.	Espectáculo	
		<i>Confissão d'amigo</i>	
		<i>Maternidade</i>	
23-06-1905	11.45h.	<i>Pai natural (apuro)</i>	As peças <i>Pai natural</i> e <i>Às feras</i> sobem a cena no dia 27-06-1905
	14.15h	<i>Às feras</i>	
		<i>Falência 1º. Acto (rectificações)</i>	
		Espectáculo	
		<i>Confissão d'amigo</i>	
		<i>Maternidade</i>	
24-06-1905	11.15h.	<i>Pai natural</i>	
	14.45h.	<i>Às feras</i>	
	20.30	Espectáculo	
		<i>Confissão d'amigo</i>	
		<i>Maternidade</i>	
25-06-1905	11.15h	<i>Pai natural 2º, 3º e 1º. Actos</i>	
	15h.	<i>Às feras</i>	
	20.30h.	Espectáculo	
		<i>Confissão d'amigo</i>	
		<i>Maternidade</i>	
26-06-1905	11.15h.	<i>Pai natural (com pertences)</i>	
	15h.	<i>Às feras (com pertences)</i>	
	19.30h.	<i>Pai Natural (geral)</i>	Assiste a autoridade
		<i>Às feras (geral)</i>	

27-06-1905	12h	<i>Pai natural</i>	
	15h.	<i>Às feras</i>	
	20.30	Espectáculo	
		<i>Pai Natural</i> <i>Às feras</i>	
28-06-1905	12h	<i>Falência</i> (marcação)	
		Começa pelo 2º. Acto	
	20.30h.	Espectáculo	
		<i>Às feras</i> <i>Pai natural</i>	
29-06-1905	12h.	<i>Falência</i> (marcação)	Pede-se a todos os senhores actores que entram em <i>Pai Natural</i> e <i>Às feras</i> o favor de não faltarem ao ensaio.
	20.30	Espectáculo	
		<i>Às feras</i> <i>Pai natural</i>	
30-06-1905	11.45h.	<i>Os que furam</i> (marcação)	
		<i>Falência</i>	Às 15.30 pagamento da quinzena finda.
	20.30h	Espectáculo	
		<i>Às feras</i> <i>Pai natural</i>	
31-06-1905			
02-07-1905		<i>Descanso</i>	
	20.30	Espectáculo	
		<i>Às feras</i> <i>Pai natural</i>	
03-07-1905	11.45h.	<i>Os que furam</i>	Amanhã começa o apuro da peça <i>Falência</i> .
		<i>Falência</i>	
	20.45h	Espectáculo	
		<i>Pai natural</i>	
04-07-1905	11.45h	<i>Os que furam</i>	
	12.15h	<i>Falência</i> 2º quadro <i>Segue 1º acto</i>	
	20.45h.	Espectáculo	
		<i>Pai natural</i>	
05-06-1905	11.15h.	<i>Os que furam</i>	Amanhã começa o apuro da peça <i>Os que furam</i> .

	11.45h	Falência 2º quadro do 2º acto.	
	12.15h	Falência 1º acto (apuro)	
	13h.	Prosa (marcação e rectificação)	
	19.30h	Falência 3º acto.	
	20.30h.	Falência 1º quadro do 2º acto.	
	20.45h.	Prosa (repete)	
06-07-1905	11.15h.	Os que furam (apuro)	
	12.30h.	Falência 1º acto	
	14.30h.	Falência 2º quadro do 2º acto	
	15h.	Prosa	
	20.30	Espectáculo Pai natural	
07-07-1905	11.15h	Os que furam (apuro)	Manhã começa o apuro de <i>Prosa</i> . As peças <i>Os que furam</i> e <i>Prosa</i> sobem á cena na terça-feira 11-07-1905
	13h.	Falência 1º acto apuro	
	14h.	Falência 1º. Quadro do 2º acto	
	14.45h	Falência 2º quadro do 2º acto	
	15h	Prosa	
	19.45h	Prosa	
	20.30h.	Falência 2º. Quadro do 2º. Acto (apuro) Figurantes	
08-07-1905	11.15h	Os que furam	
	13h.	Falência 2º quadro do 2º acto.	
	13.30h	Prosa (apuro)	
	20.45h	Espectáculo Pai natural	
09-07-1905	11.30h.	Os que furam	
	12.45h	Falência	
	13.30h	Prosa (apuro)	
	20.45h.	Espectáculo Pai natural	
10-07-1905	11.15h.	Os que furam (pertences, contra-regra e luz)	
	13.30h	Prosa (apuro com cenário, mobília, pertences e luz)	
	19.30h	Os que furam (geral com cenário, mobília, pertences)	
		Prosa (geral com cenário, mobília, pertences)	
11-07-1905	11.15h	Os que furam (com pertences)	
	12h.	Falência 2º. Quadro do 2º. Acto	

	14.30h 20.45h	<i>Falência</i> <i>Prosa</i> <i>Confissão d'amigo</i> <i>Prosa</i> <i>Os que furam</i>	
12-07-1905	11.30h. 20.45h.	<i>Falência 2º quadro do 2º acto</i> <i>Apuro do 3º acto.</i> Espectáculo <i>Confissão d'amigo</i> <i>Prosa</i> <i>Os que furam</i>	
13-07-1905	11.45h. 20.45h	<i>Falência 2º. Quadro do 2º. Acto.</i> <i>Falência 3º. Acto (apuro – começa no ponto em que ficámos)</i> Espectáculo <i>As feras</i> <i>Prosa</i> <i>Os que furam</i>	Sábado termina o apuro da peça <i>Falência</i> , que sobe à cena na 3ª. Feira próxima.
14-07-1905	11.45h. 19.45h	<i>Falência 2º quadro do 2º. Acto.</i> <i>Segue toda a peça (com pertences)</i> <i>Falência (cena com figuração do 3º. Acto)</i> <i>Falência (toda a peça, com figuração)</i>	
15-07-1905	12h. 20.45h	<i>Falência (pertences e contra-regra)</i> Espectáculo <i>Confissão d' amigo</i> <i>Prosa</i> <i>Os que furam</i>	Peça <i>Falência</i> sobe à cena terça, dia 18.07.1905. Segunda-feira 17-07-1905 ensaio geral <i>Falência</i> (vestidos e caracterizados).
16-07-1905	12h. 20.45h.	<i>Falência (Cenário Contra-regra, pertences e figuração)</i> Espectáculo <i>Confissão d'amigo</i> <i>Prosa</i> <i>Os que furam</i>	Assiste a autoridade O ensaio de amanhã, 17-07-1905, é como se fosse espectáculo.
17-07-1905	12h. 20h.	<i>Falência 2º. Quadro do 2º. Acto.</i> <i>Segue ensaio de cenário, mobílias e pertences</i> <i>Falência ensaio geral (com cenários, mobílias, vestuário e caracterizações, como se fosse espectáculo)</i>	
18-07-	20.45h.	Espectáculo	

1905			<i>Falência</i>	
19-07-1905				
20-07-1905				
21-07-1905				
22-07-1905	12h, 13.30h 20.45h.	<i>Missa Nova</i> <i>Repete</i> <i>Vitimas</i> <i>Repete</i> Espectáculo <i>Falência</i>	Segunda-feira dia 24-07-1905, começa o apuro das peças Missa Nova e Vitimas, que sobem à cena no dia 27 do corrente.	
23-07-1905	12h 13.30h. 20.45h.	<i>Missa nova</i> <i>Repete</i> <i>Missa Nova</i> <i>Repete</i> Espectáculo <i>Falência</i>		
24-07-1905	12h. 14h. 19.45h 21.15h.	<i>Missa nova (apuro)</i> <i>Vitimas (apuro)</i> <i>Missa nova (apuro)</i> <i>Vitimas (apuro)</i>		
25-07-1905	12h 14h. 20.45h	<i>Missa nova (apuro)</i> <i>Vitimas (apuro)</i> Espectáculo <i>Falência</i>		
26-07-1905	12h, 13.45h 20,45h	<i>Missa Nova (apuro)</i> <i>Vitimas (apuro)</i> Espectáculo <i>Falência</i>		
27-07-1905	12.15h. 19.45h.	<i>Missa nova (pertences)</i> <i>Vitimas contra-regra</i> <i>Missa Nova</i> <i>Vitimas</i> <i>Ensaio geral com cenário, pertences, mobília e luz</i>	Assiste autoridade	

28-07-1905	12.15h	<i>Prosa</i>	
	20.45h.	Espectáculo <i>Prosa</i> <i>Missã Nova</i> <i>Vítimas</i>	
29-07-1905	12.15h.	<i>Maternidade 3º. acto</i>	
	20.30h	Espectáculo <i>Os que furam</i> <i>Prosa</i> <i>Missã nova</i>	
30-07-1905	20.30h.	Espectáculo <i>Os que furam</i> <i>Prosa</i> <i>Missã nova</i>	Durante o espectáculo - pagamentos do mês corrente
31-07-1905	13h.	<i>Vítimas</i>	Fotografias
	20.15h.	Espectáculo <i>Às feras</i> <i>Os que furam</i> <i>Missã nova</i> <i>Maternidade 3º. acto</i>	Os srs. Artistas e figurantes que têm nos seus camarins fatos de guarda-roupa pede-se-lhes a fineza de os entregar no fim do espectáculo no camarim nº. 10.

Apêndice 2

– Distribuição do elenco do Teatro Livre pelas peças da primeira temporada (1904)

Actores	Personagens			
	<i>A Moral deles</i>	<i>Amanhã</i>	<i>Em Ruínas</i>	<i>A Carteira</i>
Luciano	Dumont	Vagabundo	João	João Farrapos
Eduardo Vieira	Paulo Mery	Operário	Eduardo	Comissário de Policia
Augusto Machado	Hardouin			
Georgina Vieira	Madame Dumont		Gertrudes	
Adelaide Coutinho	Lèontine			
Cândida de Souza	Eugénia			
Emília de Oliveira	Maria			Flora Tambour
Maria das Dores		Mãe	Maria	
Alves da Silva			Álvaro	
Adélia Nobre			Leonor	
Augusta Guerreiro			Angélica	
Arthur				Jerónimo Mateus
Gentil				Primeiro Policia
Frederico				Segundo dito [sic]

Apêndice 3

– Distribuição do elenco do Teatro Livre pelas peças na terceira (1908).

Actores	Personagens			
	<i>Entre dois fogos</i>	<i>A Gaiola</i>	<i>O Triunfo</i>	<i>A Tranquilidade no Lar</i>
António Pinheiro	x	x	x	x
Chaby Pinheiro	x			
Maria Falcão	x	x	x	x
Josefa de Oliveira	x	x		
Carlos de Oliveira	x	Alberto	x	x
Luciano de Castro			x	x

Apêndice 4

– Espectáculos do Teatro da Natureza no Jardim da Estrela no Verão de 1911³⁴⁸

Espectáculo	Textos	Autor	Data Espectáculos
I Orestes	Adaptação <i>Coéforas</i> da <i>Oresteia</i> de Ésquilo	Coelho Carvalho	2/7/1911 8/7/1911 - 20,45h 9/7/1911 - 20,45h 13/7/1911 - 21,30h 26/7/1911 - 21,30h
II Cavallaria Rusticana + Bodas de Lia	Adaptação <i>Cavallaria Rusticana</i> de Giovanni Verga <i>Bodas de Lia</i>	Lopes Teixeira Pedroso Rodrigues	15/7/1911 - 21,30h 19/7/1911 – 21,30h 21/7/1911 – 21,30h 22/7/1911 – 21,30h
III Merlim e Veviana + Sulamita + As Bodas de Lia	<i>Merlim e Veviana</i> Adaptação de <i>Cântico dos Cânticos</i> – <i>Sulamita</i> <i>As Bodas de Lia</i>	Cacilda de Castro Coelho Carvalho Pedroso Rodrigues	29/7/1911 - 21,30h 3/8/1911 - 21,30h 6/8/1911 - 21,30h
IV Palhaços + Palêmon	<i>Palhaços</i> <i>Éclogas de Virgílio</i> – <i>Palêmon</i>	João Risonho e João Risério Coelho de Carvalho	10/8/1911 – 9,30h 13/8/1911 – 9,30

³⁴⁸ Foram representados nas Caldas da Rainha *Orestes*, *Palhaços*, *Cavallaria Rusticana* e *Bodas de Lia*, entre os dias 15 e 18 de Agosto, não havendo, até agora, documento que comprove a ordem e datas de representação.

Apêndice 5

– Distribuição do elenco do Teatro da Natureza em cada espectáculo.

Actores	Personagens						
	<i>Orestes</i>	<i>Cavallaria Rusticana</i>	<i>Bodas de Lia</i>	<i>Merlim e Veviana</i>	<i>Sulamita</i>	<i>Palhaços</i>	<i>Palêmon</i>
Alexandre Azevedo	Orestes	Turidu		Merlin, o Encantador	Pastor	Canio	
Adelina Abranches	Electra	Santuzza	Rachel	Veviana, a Dama do lago			Menalcas, pastor
Bárbara Wolckard	Klitemnestra	Múnzia		A Bruxa Insónia			
Luz Veloso				Tristão, o pastor		Nedda	
Aura Abranches	Corifeu		x	Fada da Noite	Sulamita		Dametas. pastor
Alfredo Ruas				Antor, velho bretão	1º guarda		Palêmon
Teodoro Santos	Um escravo		Jacob		Irmão da Sulamita	Tonio	
Lopo Pimentel	Pilades			Lancelot do Lago	Chefe dos guardas	Peppe	
Pinto Costa	Egisto	Alfio					
Rafael Marques	Um palaciano	x	x		Rei Salomão	Camponês	
Paz Rodrigues	Ama de Orestes	x			Uma bailadeira	Uma mulher	
Thomaz Vieira	Outro palaciano	x					

Manuel Pina					Irmão da Sulamita	Um camponês	
Quartin						Um rapaz	
Massas						Um velho	
Figurantes	Coro		Tribos, Tangedores de citara e de alaúde, bailadeiras, pastores, etc.		Mulheres do harém, guardas, soldados, portadores do andor e escravos	Camponeses, Camponesas, Tocadores	

ANEXOS

Anexo 1

– Folheto de apresentação ao público da Associação Teatro Livre (Espólio Pinto Quartin)

Anexo 2

– Folheto publicitário da primeira récita da temporada, 1903-1904, com a distribuição (Espólio Pinto Quartin)

Anexo 3

- Folheto publicitário da segunda récita da temporada, 1903-1904, com a distribuição. (Espólio Pinto Quartin)

Anexo 4

– Folheto publicitário à récita de 27-06-1905, com a distribuição e programa do concerto que completava o espectáculo. (Espólio Pinto Quartin)

Anexo 1

— Folheto de apresentação ao público da Associação Teatro Livre (Espólio Pinto Quartim)

ESPÓLIO PINTO QUARTIM
387 " P. 160

A Sociedade "Theatro Livre"

O **Theatro Livre** é antes de tudo uma obra intencionada a dar rejuvenescimento, trazer uma nova e forte seiva, ao theatro portuguez.

E, realmente, em face do rebaixamento e da decadencia do theatro nacional, intimamente infestado de retrogradadas idéas, onde o mysticismo e a pornographia alternam em intima camaradagem; onde a Arte, considerada um fim, tem sido relegada ás inutilidades do restricto culto da fórma, quando não tem descido a ignobeis manifestações mercantis, tornando-se então um meio, não de levar ao cerebro da multidão o forte jorro de novos ideaes, mas de angariar ficticias aureolas de consagração e lucrativas prebendas, — realmente, em face d'essas manifestações de decadencia e desorientação, sente-se, inadiavel, a necessidade de erguer sobre um alto sólio de sinceridade uma Arte que, moldada em novas formulas, propague á multidão sentimentos sãos e tendentes para a perfeição maxima do homem.

Reconhecida tal necessidade indiscutivel e inadiavel, o **Theatro Livre** procura trazer esse novo sopro de vida á dramaturgia portugueza, offerecendo á representação produções nacionaes e estrangeiras quando estas, moldando-se em convenientes processos dramaticos coherentes com as modernas necessidades estheticas, possam corresponder á elevação moral do publico pela diffusão de nobres ideaes.

O **Theatro Livre** inspira-se n'um grande desejo de maxima perfeição individual, n'um alto empenho de redimir pela Arte e vencer pela Educação. Considerando a Arte um meio, e o tablado scenico uma tribuna, intenta levantar o espirito do publico ao nivel das mais altas idéas.

Torna-se portanto desnecessaria, de tal modo estas verdades são por todos reconhecidas, a explanação de quantas enormes vantagens este theatro póde trazer ao progresso e desenvolvimento em Portugal da educação popular. O theatro, pelas suas condições de grande latitude na propagação de idéas e pela sua facilidade de fixação d'essas idéas, pois tem como meio conductor o sentimento, é hoje, talvez, a melhor fórma de educação popular, o melhor meio de interessar a maioria em idéas que, até agora, estavam simplesmente restringidas a uma minoria de estudiosos.

Torna-se portanto desnecessario fixar aqui a indubitavel elevação de sentimentos que para o publico advirá da representação de peças que em as mais altas formulas da moral sejam expostas, e o largo desenvolvimento intellectual que o **Theatro Livre** dará á grande massa, pela exposição dos mais nobres aspectos da Vida e dos mais elevados e redemptores sentimentos da Humanidade.

São factos cuja justificação está vivida em todos os cerebros e em todos os corações; são aspirações que todas as almas sentem, e que é preciso realisar.

A par d'isto, para que a esphera da acção se possa estender a todos os meios e os resultados educativos d'este empreendimento possam ter a maxima amplitude possivel, crear-se-ha uma revista de propaganda d'arte livre, destinada a acompanhar pela palavra escripta os trabalhos do **Theatro Livre**; isto é, propagar por essa fórma tambem a Arte que tem como principal intuito a educação moral e intellectual dos individuos. E assim, desde que os recursos monetarios o permittam, acompanhar-se-ha n'uma publicação periodica, passo a passo e sempre em idêntica orientação, toda a vida do **Theatro Livre**, accumulando esforços para a realisação d'esse grande ideal — a educação do Homem feita pela Arte que, interessando-lhe o sentimento, o faça ascender á maxima perfeição psychica.

Coherente ainda com a sua acção essencialmente educadora, o **Theatro Livre** applicará o excesso das suas receitas, depois de dado o maior desenvolvimento ao theatro, depois de tentado o maior florescimento da idéa inicial, a uma benefica acção d'auxilio ás instituições destinadas ao progredimento intellectual do povo portuguez; distrahirá todos os excessos de receitas para auxiliar as escolas d'ensino laico em Portugal.


E' este o fim do **Theatro Livre**: — educar e levantar o espirito do publico pela apresentação de modernas obras d'Arte; formar caracteres, depurando e afinando sentimentos pela benefica e potente influencia da Arte.

Typ. do Commercio—T. do Sacramento, 3 e 7—LISBOA

Anexo 2

– Folheto publicitário da primeira récita da temporada, 1903-1904, com a distribuição (Espólio Pinto Quartin)

ESPÓLIO PINTO QUARTIN
Pe 4631 P389

Theatro do  Príncipe Real
Terça feira 8 de Março de 1904

Recita promovida pela Sociedade
“THEATRO LIVRE”

A comedia em 3 actos de MAURICE BONIFACE e EDUARDO BODIN

A MORAL D'ELLES

PERSONAGENS

Dumont.....	Luciano
Paulo Mery.....	Eduardo Vieira
Hardouin.....	Augusto Machado
Madame Dumont.....	Georgina Vieira
Léontine.....	Adelaide Coutinho
Eugénia.....	Candida de Souza
Maria.....	Emília d'Oliveira

ANNOUÇA

Excerpto do prologo dramatico original portuguez de
MANUEL LARANJEIRA

PERSONAGENS

Mãe.....	Maria das Dóres
Operario.....	Eduardo Vieira
Vagabundo.....	Luciano

Encenação de **Pedro Cabral**

Principia às 8 horas e meia

Concerto pelo Sextetto

Anexo 3

- Folheto publicitário da segunda récita da temporada, 1903-1904, com a distribuição. (Espólio Pinto
Quartin)



Theatro Príncipe Real

Empreza — Ruas & Carvalho

Terça feira 19 de Abril de 1904

2.ª RECITA

promovida e organizada pela Sociedade

THEATRO LIVRE

A primeira representação da peça
em 3 actos
original do fallecido escriptor portuguez

Ernesto da Silva

EM RUINAS

DISTRIBUIÇÃO

Alvaro.....	Alves da Silva
Eduardo...	Eduardo Vieira
João.....	Luciano
Maria.....	Maria das Dores
Leonor.....	Adelina Nobre
Gertrudes.....	Georgina Vieira
Angelica.....	Aug.� Guerreiro

A acção passa-se em Lisboa.

A 1.  representação da far a em 1 acto
de OCTAVIO MIRBEAU
tradução de

Costa Carneiro

A CARTEIRA

DISTRIBUIÇÃO

João Farrapos.....	Luciano
Commissario de policia.	Eduardo Vieira
Jeronymo Matheus	Arthur
Flora Tambour	Emilia d'Oliveira
Primeiro policia	Gentil
Segundo dito.....	Frederico

A acção passa-se em Paris

Encenação de **Pedro Cabral**

Principia às 8 horas e meia

CONCERTO PELO SEXTETTO

Anexo 4

– Folheto publicitário à recita de 27-06-1905, com a distribuição e programa do concerto que completava o espectáculo. (Espólio Pinto Quartin)

As recitas do

ESPÓLIO PINTO QUARTIN
 P04632 P390

Theatro Livre

NO

Theatro do Gymnasio

HOJE, TERÇA-FEIRA

A's 8 e meia da noite

ÀS FERAS

Peça portugueza em 1 acto, de MANUEL LARANJEIRA

PERSONAGENS

Um Juiz	Antonio Pinheiro	O official de diligencias	Francisco Salles
Um Delegado do Ministerio Publico	Mario Velloso	Um rapaz loiro	Annibal Pinheiro
O advogado de accusação	Pinto de Campos	Uma ré	Adelina Abranches
O advogado de defeza	Augusto Machado	A pobre	Josepha d'Oliveira
O escrivão	Raphael Marques	Uma dama	Rosa Andrade

PAE NATURAL

Comedia franceza em 3 actos, de ERNEST DEPRÉ e PAUL CHARTON

PERSONAGENS

Barentin	Antonio Pinheiro	Pierron	Augusto Machado
Paulo	Pinto de Campos	Coutourniers	Carlos Bayard
Deshoullères	João Gil	Clotilde	Maria Pia
Clbourde	Annibal Pinheiro	Agatha	Cecilia Neves
Rabourdin	Francisco Salles	Miss Kate	Maria do Carmo
Baptista	Mario Velloso		

O THEATRO LIVRE é, antes de tudo, uma obra intencionada a dar rejuvenescimento ao theatro portuguez.

O seu fim é: educar e levantar o espirito do publico pela apresentação de modernas obras d'Arte; formar caracteres, depurando e afinando sentimentos pela benefica e potente influencia da Arte.

N'estas condições, o THEATRO LIVRE é essencialmente moralizador, sem preconceitos, pretendendo indicar nas theses das suas peças o caminho da verdade e da justiça.

PROGRAMMA DO CONCERTO

Pelo sextetto do Gymnasio

<i>Les joyeuses commères de Windsor</i> —Ouverture	Nicolai	Danse des Bacchantes	Gounod
<i>Scenes pittoresques</i> —Suite	Massenet	<i>Les Gueffes</i> —Air de ballet	Godard
a) Marche		<i>Tannhauser</i> —Selection	Wagner
b) Air de ballet		<i>Marche Turque des Ruines d'Athenes</i> ...	Beethoven
c) Angelus			
d) Fete bohème			